Vermischte Aufsätze

zur

Litteraturgeschichte und Aesthetik.

Vermischte Aufsätze

zur

Litteraturgeschichte und Aesthetik.

Von

Dr. August Koberstein,

Professor in Pforte.

Leipzig,

Verlag von Joh. Ambr. Barth.

1858.

Vorwort.

Die Aufsätze, welche dieses Büchlein befaßt, sind zum allergrößten Theil aus Vorträgen hervorgegangen, die ich seit dem Jahr 1837 in dem litterarischen Verein zu Naumburg a. d. S gehalten habe. Die ersten drei, einzeln schon früher gedruckt, hat dann mit dem siebenten H. Hoffmann in verschiedene Hefte des „Weimarischen Jahrbuchs für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst" aufgenommen. In öffentlichen Anzeigen und Beurtheilungen dieser Zeitschrift ist ihrer mehrfach nicht ungünstig gedacht, nach Exemplaren der ursprünglich bloß zum Verschenken bestimmten Einzelndrucke schon zuvor öfter von verschiedenen Orten her verlangt worden. Beides hat mich bewogen, meine Bedenken gegen einen selbständigen Wiederabdruck jener vier Aufsätze, zu dem sehr achtungswerthe und mir sehr werthe Männer wiederholt riethen, fallen zu lassen und damit auch noch vier andere der Oeffentlichkeit zu übergeben, von denen ich hoffte, daß sie von einem allgemeineren Interesse sein dürften.

Sehr gern hätte ich jedes dieser Stücke noch einer durchgreifenden und vervollständigenden Ueberarbeitung unterworfen; ich mußte aber aus mehreren Gründen davon abstehen und es bei einzelnen Verbesserungen und Zusätzen in den bereits vorhandenen Texten und Anmerkungen bewenden lassen. So ist denn auch nicht alles getilgt worden, was an die ursprüngliche Bestimmung dieser Aufsätze erinnert. Möge es, wie alles Uebrige, was mangelhaft erscheinen wird, der Nachsicht der Leser empfohlen sein!

Pforte, d. 27. September 1857.

Koberstein.

Inhaltsverzeichniß.

Ueber das gemüthliche

Naturgefühl der Deutschen

und dessen

Behandlung im Liebesliede, mit besonderer Beziehung auf Goethe.

Die Freude an der Natur, welche der neuern Zeit im Gegensatz zum Alterthum eigenthümlich ist, die sich in den frühesten Gedichten des ganzen Mittelalters ausspricht, und worin übrigens das Alterthum in seinem Absinken gleichfalls der germanischen Natur entgegenkam, diese Freude an der Natur, am Beobachten des pflanzlichen und thierischen Lebens, ist, wie ein geistvoller Schriftsteller unserer Tage[1]) bemerkt, indem er von dem deutschen Thierepos spricht, die Seele dieser Dichtungen. — Er hat Recht: es ist dies ein Zug, der durch die ganze neuere Poesie geht, nirgend aber mehr ins Auge fallen dürfte, als in der unsrigen, und hier wieder um so kenntlicher, ausdrucksvoller und individueller, je tiefer sie in dem Boden deutscher Volksthümlichkeit Wurzel geschlagen, je selbständiger sie sich entwickelt, je mehr sie in ihrem Wachsthum sich fremder Einflüsse erwehrt hat. Man würde diese Erscheinung, wenn sie befriedigend erklärt werden sollte, auf das eigenthümliche Verhältniß des deutschen Volks zur Natur als auf ihren eigentlichen Grund zurückführen und zu dem Ende einerseits bis in die geheimsten und verborgensten Tiefen des Nationalcharakters hinabsteigen, andrerseits die Besonderheiten der Naturgestaltung in unserm Vaterlande sich zum Bewußtsein bringen müssen, um aus der Gegenüberstellung der hier und dort gewonnenen Ergebnisse die Bezüge des

---

1) Gervinus, Gesch. d. poet. Nat. Litt. der Deutschen, 2. Ausg. 1. S. 135.

innern Gemüthslebens zum äußern Naturleben, oder, wenn der Ausdruck verstattet ist, das gemüthliche Naturgefühl der Deutschen abzuleiten. Ob dies schon jemals ernstlich versucht worden, und ob der Erfolg lohnend gewesen, weiß ich nicht zu sagen. Selbst Hand ans Werk zu legen, könnte mir nur einfallen, wenn ich in mehr als thörichter Ueberschätzung meiner Kräfte und Mittel dazu befangen wäre; wogegen es mir erlaubt sein wird, auf zwei Punkte hinzudeuten, die bei einer Untersuchung der Art wohl bald zu vorzüglicher Berücksichtigung sich herausheben würden, mir aber noch den besondern Vortheil gewähren, daß ich an ihnen auf die bequemste Weise den Faden meines Vortrags befestigen kann. —

So leicht der Deutsche sich auch zu Zeiten versucht fühlen mag, den Bewohner südlicherer Länder um die tiefe, nur selten und dann fast immer nur auf kurze Zeit durch Wolken oder Nebel getrübte Bläue seines Himmels, um die unvergleichliche Pracht des Sternenzeltes, die milde Wärme und den weichen Hauch seiner Lüfte, um den Reichthum und die Mannigfaltigkeit, den bunten Farbenschmelz und die üppige Fruchtbarkeit der ihn umgebenden Pflanzenwelt, kurz um alles das zu beneiden, worin sich die Natur jener glücklichen Himmelsstriche wie in einen nie veraltenden bräutlichen Schmuck gekleidet hat: er wird darum doch nicht ungerecht gegen die Heimath sein und seinen Sinn nicht den Vorzügen und Reizen verschließen, die ihrer Natur eigen sind, und wenn auch nicht überall in gleich befriedigender Fülle hervortreten, doch nirgend ganz fehlen. Und hierunter möchte wohl vor Allem des bei weitem mehr als im Süden in die Sinne fallenden Wechsels der Jahreszeiten zu gedenken sein, der uns eine Mannigfaltigkeit von Natureindrücken und Naturgenüssen in zeitlicher Aufeinanderfolge zuführt, wie sie südlichere Gegenden entweder gar nicht, oder doch in viel größerer Abschwächung kennen. Diese Art der Abwechselung in den Erscheinungen der Natur muß aber, meine ich, durch die äußern Sinne viel tiefer und stärker auf das Gemüth wirken, das innere Gefühl zu ungleich lebhaftern und klangvollern Schwingungen erregen und den Menschen viel

gewaltiger aus seinem individuellen Geistesleben in das allgemeine Naturleben hineinreißen, oder auch, wo die Einwirkung von außen rauh und ungestüm ist, ihn in sich selbst zurückscheuchen, als jene andere, wo die Mannigfaltigkeit der Eindrücke weniger zeitlich nach einander, als räumlich neben einander empfangen wird, wo also leicht einer den andern abstumpft oder gar verwischt, weil keiner Zeit hat, sich völlig des Gemüthes zu bemeistern und ihm eine nachhaltige Stimmung zu geben. Hieraus erklärt sich, wie es mir vorkommt, der scheinbare Widerspruch, daß die reichere und üppigere Natur der Südländer das menschliche Gemüth weniger entzückt, rührt und an sich reißt, als die kärglicher ausgestattete und bescheidnere Natur mehr nach Norden zu gelegener Erdstriche; hiermit habe ich aber auch bereits einen jener Punkte näher berührt, die ich oben im Sinne hatte. Denn wenn mich nicht alles täuscht, so beruht das gemüthliche Naturgefühl der Deutschen im Allgemeinen, so wie ihre Freude an der Natur, wie sie sich in ihrer Poesie ausspricht, im Besonderen, gewiß nicht zum geringen Theile auf der eigenthümlichen Beschaffenheit unseres heimathlichen Naturlebens, der zufolge die Natur alljährlich, tiefem und langem Winterschlafe sich entwindend, immer wieder in verjüngter Schönheit dem Menschen entgegentritt und ihn um so empfänglicher für die volle Wirkung ihrer Reize findet, je länger dieselben ihm verhüllt geblieben sind, und je mehr die rauhe Jahreszeit ihn darnach mit sehnsüchtigem Verlangen erfüllt hat.

Das Andere, was ich hier als eine der Ursachen anführen will, die den besondern Bezug der Deutschen zur Natur vermitteln, ist eine der hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten unsers Nationalcharakters; ich meine jenen wundersamen Widerspruch in unserm Empfinden, Denken und Handeln, aus dem sich vielleicht alle unsere Nationalfehler, vielleicht aber auch alle unsere Nationaltugenden herleiten lassen, und den ich nicht kürzer zu bezeichnen vermag, als durch den gewagten Ausdruck — innerlichstes Allleben. Von jeher ist dem Deutschen der Hang zur Innerlichkeit und Beschaulichkeit eigen gewesen, von jeher hat er die

vollste und unbeschränkteste Freiheit der Bewegung und Entfaltung für die Welt seines Innern in Anspruch genommen, und unter keinem Volke haben wohl weniger Herkommen, Mode, nationale Vorurtheile und andere äußerliche Rücksichten dem Dichter und dem Denker sich in den Weg gestellt und sie verhindert, die aus der Tiefe der Seele auftauchenden Bilder und Gedanken in gesprochenem oder geschriebenem Wort zu verkörpern und zu veröffentlichen. Auf der andern Seite wiederum ist niemand geneigter, ja eifriger, sich in fremde Denk- und Empfindungsweise hinein zu versetzen, sie sich anzueignen, ja in ihr aufzugehen, als der Deutsche: der Trieb nach Universalität führt seine Gefühle und Gedanken ebenso in die ungemessenste Weite, wie der Hang zur Innerlichkeit ihn in sich selbst vertieft. In jener Richtung will er den Menschen, d. h. sich selbst in Allem wiederfinden, in dieser glaubt er das All schon in seiner persönlichen Einzelnheit zu haben. Wie diesen Widerspruch das Denken auszugleichen vermöge, gehört nicht hierher. Vorhanden ist er, das läßt sich nicht läugnen, und hilft uns, wie gesagt, das Verhältniß der Deutschen zur Natur erklären. Denn was ist es anders, als diese Fähigkeit, die subjective Empfindung bis ins Unendliche auszuweiten und sie als der ganzen Welt eigen aus allem Geschaffenen herauszufühlen, wenn wir uns in dichterischer Aufregung dem Glauben hingeben, die Natur vermöge unsern Schmerz, wie unsere Freude mitzuempfinden, und wenn wir ihren Erscheinungen ein Walten von Regungen, von abstoßenden und anziehenden Kräften unterlegen, denen ähnlich, welche die Erscheinungen in unserm seelenhaften Leben bedingen und hervorrufen? Daß wir aber gerade dann am ersten geneigt sind, uns nicht den Menschen mitzutheilen, sondern uns der Natur in die Arme zu werfen und aus der Fülle des in ihr wogenden Lebens Widerhalt oder Linderung für unsere Gefühle zu gewinnen, wenn sie die äußerste Spitze der Subjectivität erreicht haben, ist um so begreiflicher, je mehr die Natur sich im Ganzen und Großen ihrer Erscheinungen immer gleich bleibt, während der Mensch unter der Macht des Augenblickes steht, und der leidenschaftlich Erregte, wenn er sich vor

seines Gleichen aufschließen wollte, hier eine der seinigen vielleicht geradezu entgegengesetzte oder wenigstens fremdartige Stimmung anzutreffen besorgen müßte, so daß weder Verständniß, noch Sänftigung des Gefühls zu erwarten wäre. —

Von allen Dichtarten hat sich in Deutschland von alter Zeit her bis zur Gegenwart keine selbständiger entwickelt, keine von fremden Einflüssen freier gehalten, als das eigentliche Lied, sowohl das epische, wie das lyrische. Es ist diese Erscheinung wieder tief in unserm volksthümlichen Charakter und in der ganzen Gestaltung unsers geschichtlichen Lebens begründet, worauf ich hier aber auch nicht weiter eingehen kann, da es für meinen Zweck genügt, die bloße Thatsache hinzustellen. Wenn ich nun oben bemerkte, daß die Freude an der Natur, ja das gemüthliche Naturgefühl überhaupt um so kenntlicher, ausdrucksvoller und individueller in unserer Poesie hervorbricht, je unmittelbarer die letztere aus der deutschen Volksthümlichkeit erwachsen ist, so wird daraus schon von selbst folgen, daß gerade unsere Liederpoesie es ist, an welcher jener Bezug zur Natur vorzüglich wahrgenommen werden kann. Doch stehen in dieser Rücksicht die einzelnen Gattungen des deutschen Liedes nicht alle auf gleicher Linie. Es begreift sich leicht, daß das epische hierbei am weitesten zurücktritt: es stellt Thaten, Ereignisse, Vorfälle dar, und die subjective Empfindung kann dabei nur mittelbar zur Sprache kommen durch den Mund der handelnden oder leidenden Personen, welche die Dichtung uns vorführt. Selbst einzelne lyrische Richtungen, welche sich in einer gewissen mittleren oder allgemeineren Sphäre der Empfindung halten, wie das gesellige, das scherzhafte, das beschreibende Lied, der Preisgesang und was dahin einschlägt, werden, so oft sie auch aus der Natur Schmuck, Bild und Gleichniß entlehnen, ja in ihrer Schilderung ganz aufgehen mögen, doch nur selten an das eigentliche Naturgefühl streifen. Viel leichter wird dazu schon das Trinklied die subjective Empfindung hinüberleiten, wenn dem Trinker aus dem flüssigen Golde der Naturgeist selbst hervorzublicken und sein glühendes Leben in ihn überzuströmen scheint; oder auch das geistliche Lied, wo das fromme

Gemüth aus der ganzen belebten und unbelebten Natur einen großen Lobgesang auf die Herrlichkeit ihres Schöpfers und Erhalters herauszuhören meint. Am allerentschiedensten aber bricht im deutschen Liebesliede das Naturgefühl durch; gewiß aus keinem andern Grunde, als weil die Liebe unter allen Leidenschaften am leichtesten das subjective Seelenleben des Individuums zu jener Stimmung steigert, in welcher es getrieben wird, sich in das Allleben der Natur zu versenken und hierin das seinen Zuständen, Regungen und Schwingungen Verwandte herauszufühlen.

Ich habe mir vorgesetzt, auf dieses Verhältniß unserer Lyrik zur Natur, sofern jene die besondere Gestalt des Liebesliedes angenommen hat, hier etwas näher einzugehen. Ich werde zunächst in den allgemeinsten Umrissen den geschichtlichen Gang der Entwickelung dieses Verhältnisses von da an, wo uns zuerst in der Geschichte unserer Dichtkunst das Liebeslied entgegentritt, bis auf Goethe angeben; daran aber eine etwas mehr auf das Einzelne und Besondere gerichtete Betrachtung derjenigen Lieder dieses Dichters anknüpfen, in denen, wie es mir scheint, das gemüthliche Naturgefühl mehr als irgendwo anders den Ausdruck vollendeter Schönheit gefunden hat.

Aus Grimms deutscher Mythologie[2]) lernen wir, daß unsere heidnischen Vorfahren, wie die Völker des Alterthums, die Jahreszeiten als persönliche Wesen faßten und demgemäß darstellten. Die Eintheilung des Jahres war in Bezug auf das tägliche Leben nicht überall dieselbe; für mythische Bezüge aber galt nur die zwiefache in Sommer und Winter, wofür jedoch bisweilen auch die in Frühling und Winter, oder in Frühling und Herbst gefunden wird. Bei unsern nordischen Stammverwandten, den alten Scandinaviern, tritt uns die Persönlichkeit jener beiden Hauptjahreszeiten am allerunverkennbarsten entgegen. Die Edda führt beide gleich genealogisch ein. Sumar, unser Sommer, ist ein Sohn des Svâsudhr, d. h. des seligen, freundlichen Mannes; Vetr,

2) 1. Ausg. S. 435 ff. (2. u. 3. Ausg. S. 715 ff.).

der unserm Winter entspricht, hat den Vindlóni oder Vindsvalr zum Vater, den Windbringenden, Windkühlen, der wieder von Vásadhr, dem Feuchten, Nassen abstammt. Aus dem eigentlich deutschen Heidenthum haben wir zwar nicht eine derartige Geschlechtstafel des Sommers und Winters aufzuweisen; ihre persönliche Geltung hat indeß nicht nur bis tief in das Mittelalter fortgedauert[3]), selbst bis in die neueste Zeit haben sich unter dem Volke in durchaus deutschen Gegenden noch Vorstellungen und Gebräuche erhalten, die in Verbindung mit den hierauf bezüglichen Zeugnissen aus frühern Jahrhunderten gar keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß Sommer und Winter einstmals wirklich unter die Zahl der göttlichen oder dämonischen Wesen gerechnet wurden. Vor allem Andern ist hier der noch hier und da fortlebenden Sitte der Sommerverkündigung und des Sommerempfanges zu gedenken. Jene geschieht in Gesängen, womit die Jugend dem Sommer, wenn er wieder seinen Einzug in das Land halten will, entgegenzieht. Oft ist damit noch eine sinnvolle Handlung verbunden, woran gleichfalls Jünglinge und Jungfrauen Theil nehmen. „Ein vermummter Sommer und ein vermummter Winter, jener in Epheu oder Singrün, dieser in Moos oder Stroh gekleidet, treten auf und kämpfen so lange mit einander, bis der Sommer siegt. Dann wird dem zu Boden geworfenen Winter seine Hülle abgerissen, zerstreut und ein sommerlicher Kranz oder Zweig umhergetragen. Hier ist die uralte Idee eines Krieges oder Streites zwischen beiden Jahresgewalten, aus dem der Sommer siegreich hervorgeht, in dem der Winter unterliegt: das Volk gibt gleichsam den zuschauenden Chorus ab und bricht in den Preis des Ueberwinders aus“[4]).

Daß die bei solchen Anlässen üblichen Gesänge durch lange Zeiträume gegangen sind, läßt sich gar nicht bezweifeln. Dem 12. und 13.

---

3) „Noch jetzt,“ bemerkt J. Grimm a. a. O. S. 436 (719), „sind uns Sommer und Winter häufige Eigennamen, und vermuthlich waren sie es von Anfang an, eben weil sie sich mit Ausdrücken urverwandter Sprachen nicht berühren.“ — 4) J. Grimm, a. a. O. S. 439 f. (723 ff.).

Jahrhundert mußten sie ihrem wesentlichen Inhalte nach bekannt sein: dafür legen die Dichter jener Zeiten das unverdächtigste Zeugniß ab[5]); und wer weiß, ob nicht auch jene Lieder des 8. und 9. Jahrhunderts, die unter Spielen und Tänzen auf Straßen und öffentlichen Plätzen von Jünglingen und Mädchen gesungen wurden und wegen ihres heidnischen Charakters der Geistlichkeit so großes Aergerniß erregten[6]), zum Theil wenigstens den Einzug des Sommers und seinen Kampf mit dem Winter feierten. Doch dies mag dahingestellt bleiben; für uns ist hier zunächst die Thatsache von Wichtigkeit, daß, sobald die deutsche Lyrik in die Geschichte unserer poetischen Litteratur eintritt und sich dem ungleich älteren Volksepos zur Seite stellt, d. h. um die Mitte des 12. Jahrhunderts, auch gleich das Liebeslied sich mit einer seiner Seiten an die mythisch-poetische Verherrlichung des Sommers oder Frühlings, die nun gewöhnlich durch den in voller Persönlichkeit erscheinenden Mai vertreten werden[7]), oder an die Klage über den Sieg des Winters anlehnt. Die Lieder aus der Blüthezeit des Minnegesanges sind voll von einzelnen mahlenden Zügen, welche die fortdauernde persönliche Auffassung des Sommers oder des Maien und des Winters darthun[8]). Sie treten mit Gefolge und Dienerschaft auf. Den Mai begleiten die Vögel[9]). Er sendet den Schmuck des Waldes und der Haide als seine Boten voraus in die Lande, seine Ankunft zu melden, und gleich einem Könige, der nach langer Abwesenheit siegreich heimkehrt, kündigt er sich durch Briefe an, welche die Nachtigall lies't. Angelangt, setzt er sich auf einen grünen Zweig, wie auf seinen Thron. Oder er führt den Wald an seiner Hand und wird von den Menschen mit Dank und Reigen empfangen; oder der Wald hat seinen Kram für den Mai aufgeschlagen und bietet darin Freude treibenden Samen und Vogelsang feil, der das Trauern

---

5) J. Grimm, a. a. O. S. 441. (725 f.). — 6) Vergl. meinen Grundriß 4. Ausg. S. 70. — 7) Grimm, a. a. O. S. 437. (720 f.). — 8) Grimm, S. 437 ff. u. 705 hat deren viele (und noch mehr in der 2. u. 3. Ausg. S. 720 ff., 1224 f.) zusammengestellt. Die folgenden Noten geben nur die an, welche bei Grimm (in der ersten Ausg.) nicht stehen. — 9) Benecke, Minnelieder S. 159 f.

verscheucht[10]); oder der Mai selbst ist der Bote des vertrieben gewesenen Sommers, durch den dieser seine Rückkehr kund macht[11]); dann erscheint der Sommer und befiehlt dem Walde, dem Anger und der Haide, reiche Kleider anzulegen, die der April anmißt und der Mai fertigt; die Vögel preisen wetteifernd diese Freigebigkeit, die Nachtigall flötet dazu, und wer recht aufmerken will, kann wahrnehmen, wie die Blumen unter einander flüstern, als bewegten sie sich im Tanze[12]). Umgekehrt ziehen im Gefolge des Winters als riesenhafte Wesen Reif und Schnee und künden dem Sommer Krieg an; der Sommer flieht vor ihnen sammt seinen Unterthanen, und der Winter setzt sich auf den verlassenen Stuhl, während sein Gefolge die Lande Raub übend durchschwärmt. Im Kampf hat er dem Mai die Kleider zerrissen[13]), und als Sieger schlägt er Berg und Thal in Bande und hält sie darin fest, bis der siegende Sommer Befreiung bringt.

Fragen wir nun nach den Beziehungen, die in diesen Liedern zwischen den durch die Liebe erweckten Empfindungen und dem gemüthlichen Naturgefühl Statt finden, so unterscheiden wir darin bald mehrere Abstufungen. Eine große Zahl dieser Gedichte, und solche rühren in der Regel von den weniger begabten, durch keine besonders markierte dichterische Persönlichkeit sich auszeichnenden Verfassern her, nimmt nur von dem mit dem Frühling neu erwachenden Leben und Regen in der Natur so zu sagen äußerlichen Anlaß, auf das Schildern von Stimmungen des Gemüths und Herzensempfindungen überzugehen, die, wenn sie sich frei äußern dürfen und Erwiederung finden, im Innern des Menschen eine Lust und Seligkeit hervorrufen, der ähnlich, welche in der neu belebten Natur waltet. Diese Dichter vergleichen sich selbst den Nachtigallen[14]): wie diese den Frühling in Wald und Hain, so begrüßen sie mit ihren Gesängen den Frühling der Herzen, den die Geliebte darin aufblühen läßt. Hieran reihen sich zunächst die Lieder, worin die Schil-

---

10) Benecke, S. 328; Samml. von Minnesingern (MS.) 1, 59 a. — 11) MS. 2, 48 a. — 12) MS. 2, 94 b. — 13) Benecke, S. 195 ff. — 14) Vergl. die schöne Stelle über die lyr. Dichter im Tristan.

derung der Maienwonne die spröde Geliebte erweichen und dem Geliebten geneigt machen soll, damit er nicht allein von der durch die ganze Natur verbreiteten Lust ausgeschlossen bleibe; oder worin von dem Preise des Frühlings zu der Klage abgelenkt wird, daß dem Dichter die rechte Freude an der schönen Zeit verkümmert sei, weil sein treuer Minnedienst ihm nie Lohn tragen wolle: was Andere nur in sofern etwas verschieden wenden, als sie mit der Klage über den Einbruch und Sieg des Winters anheben und dann entweder zu der Versicherung übergehen, daß sich all dies Leid leicht würde tragen lassen, wenn die Geliebte nur weniger unempfindlich und hart wäre; oder zu der schmerzlichen Betrachtung, daß Liebesweh dem Herzen viel schwerer falle, als des Winters Kälte dem Wald, der Haide, den Blumen und Vögeln. Dann vergleicht sich auch wohl der Dichter, der den Wankelmuth eines Frauenherzens erfahren, mit der Haide, die zuvor voller Blumen stand, nun aber derselben baar liegt[15]); oder er wird, wenn er eine Zeit lang sein Liebesleid vergessen konnte, durch den Gesang der Nachtigall, das sprossende Grün und die lichten Frühlingstage an seine alte Klage gemahnt[16]). Unmittelbar an jene alten Gesänge, die bei den Frühlingsfesten und dem sinnbildlich dargestellten Kampf des Sommers mit dem Winter vorgetragen wurden, erinnert eine ganze Reihe, zum Theil sehr schöner, durch Ton und Behandlung vorzugsweise auf volksmäßige Abkunft zurückweisender Gedichte in Lieder- und Reienform. Sie beginnen alle auch mit dem Preise des Frühlings oder Sommers, oder mit der Klage über das Herannahen des Winters und fordern die männliche und weibliche Jugend auf, sich dem Glück der Liebe hinzugeben; dann aber rufen die einen die junge Welt ins Freie hinaus, unter die Linde zum Tanz oder auf den Anger zum Ballspiel und zu andern Erlustigungen; die andern laden zum Genuß der Winterfreuden, zu Scherz, Spiel, Tanz, Mahl und Gekose in Haus und Saal ein, und dazwischen bricht hier und da die freudige oder trübe Stimmung des Dichters über

---

15) Benecke, S. 121. — 16) MS. 1, 34 b.

eignes Liebesglück oder Liebesweh hindurch. Endlich gehören zu den hierherfallenden Liedern von allgemeinerem Charakter diejenigen, welche theils von der Betrachtung, daß der Winter der Natur allen Reiz benommen habe, zu der Aufforderung an die Männer hinüberleiten, sich schönen Frauen zuzuwenden und in ihrem Anschaun und Umgange die Unbill der Jahreszeit zu vergessen, theils in einer Gegeneinanderstellung weiblicher Schönheit und Anmuth und der Lieblichkeit und Blüthenpracht des Maien jener den Vorrang zusprechen; wie in einem wunderschönen Liede Walthers von der Vogelweide[17]), in welchem er dem Mai erklärt, er werde, wenn er zwischen ihm und einer schönen Frau wählen müßte, sich keinen Augenblick bedenken, sich gegen ihn zu entscheiden, und sollte er auch statt seiner immer nur den März kommen sehen.

Wir sehen also, daß, jene mythischen Züge persönlicher Gestaltung der Jahreszeiten abgerechnet, in diesen Gedichten die poetische Auffassung der Natur sich noch ziemlich im Allgemeinen hält, und daß die Individualisierung des Bezugs menschlicher Empfindung zu ihr noch nicht recht zum Durchbruch gekommen ist. Die Natur gibt in den meisten dieser kleinen Gemählde seelenhafter Zustände nicht viel mehr als einen landschaftlichen Hintergrund ab, der in der Regel geringe Abwechselung in den Gegenständen und den Farbentönen darbietet; oder, wie es noch stärker schon anderswo ausgesprochen ist: „Die Naturfreude im Minneliede steht wie ein todter Schmuck neben der Freude an den Frauen“[18]). Nur in jenen zu Tanz, Spiel und andrer Sommerlust aufrufenden Stücken tritt die Landschaft schon in ein lebendigeres Wechselverhältniß mit den in ihr sich bewegenden Figuren. Selten jedoch versteigt sich die bildende Kraft der Dichter zu der Höhe der Individualisierung, daß sie einzelne Gegenstände in der Natur zu persönlichem Dasein erhebt und damit die subjective Empfindung in unmittelbaren Wechselverkehr setzt, wie z. B. in einem schönen Liede Christians von Hamle[19]) und in einem noch sinnreichern von Herzog Heinrich von

17) Walther, S. 45. — 18) Gervinus 2, S. 308. — 19) MS. 1, 46b.

Breslau[20]). In dem ersten springt der Dichter von dem Wunsche, daß der Anger sprechen könnte, um ihm sein Behagen kund zu thun, das er beim Blumenlesen der Geliebten unter ihren Füßen und Händen müsse empfunden haben, zu der Voraussetzung über, als werde ihn der Anger wenigstens verstehen, wenn er ihn nun anredet und bittet, er möge ihm erlauben, seine Füße dorthin zu setzen, wo die Geliebte gewandelt, und sie um Gnade für ihn anflehen. Dafür will der Dichter dem Anger wünschen, daß sie ihn noch in diesem Jahr mit ihrem bloßen Fuß berühre, woraus ihnen beiden hohes Glück erblühen werde: dem Anger, weil ihm hinfort nie der Schnee schaden könne; dem erhörten Liebenden, weil sein Herz, gleich dem Klee auf jenem, immer grünen werde. — Herzog Heinrich führt den Mai, die Sommerwonne, die lichte Haide, den Augen erquickenden Klee, den grünen Wald, die Sonne, die Göttin der Liebe persönlich ein als versammelte Richter, bei denen er seine Klage über die Härte der Geliebten vorbringt. Sie finden seine Beschwerden begründet, und jeder Richter spricht sein Urtheil. Der Mai will seinen Blumen gebieten, sich vor der Hartherzigen zu schließen, die Sommerwonne ihr der Vögel süßen Gesang entziehen, die Haide ihren Fuß umstricken, wenn sie Blumen lesen kommt; der Klee sagt, er werde ihr die Augen blenden, der Wald verspricht, vor ihr sein Laub abzuwerfen, die Sonne sie zu brennen, die Göttin der Liebe endlich, ihr Alles zu verleiden, was Liebliches geschaffen ist. Da erschrickt der Dichter; dieses Leid kann er nicht über sie einbrechen sehen; lieber will er selbst sterben, wenn s i e nur ungefährdet bleibe.

Man wird dieser Weise, den dichterischen Gedanken zu fassen und zu umkleiden, gewiß nicht eine sinnreiche Zierlichkeit absprechen können; indeß eine recht innige Herzenswärme läßt sich dabei nicht herausfühlen. Ueberhaupt bleibt das Liebeslied des 13. Jahrhunderts, wo es die Empfindung mit der äußern Natur in Berührung bringt, zu sehr bei der bloßen Beschreibung der einen wie der andern stehen; daher geht ihm

20) MS. I, 3b.

fast immer mehr oder weniger das unmittelbar Ergreifende und tief Rührende ab, was dieser Dichtart eigen ist, sobald es in ihr zum wahren Ausdruck des gemüthlichen Naturgefühls kommt. Wir dürfen also auch nicht erwarten, daß die deutsche Lyrik der drei oder vier folgenden Jahrhunderte dazu gelangt, sofern sie die Manier und den Ton des alten Minneliedes festzuhalten sucht; sie thut in dieser Richtung sogar einen Schritt rückwärts, indem sie die Naturschilderung nun schon mitunter von dem Bezug auf subjective Gemüthsstimmung ganz ablöst und Lieder hervorbringt, die sich nur in der rein äußerlichen Beschreibung der Maienwonne und Sommerlust ergehen. Dagegen rührt sie in dem sich freier gestaltenden Volksliede bereits oft ganz nahe an jenes Gebiet der Empfindung, in welchem das besondere Seelenleben und das allgemeine Naturleben in einander aufgehen und sich eins in dem andern wiederfinden, ja nicht selten bricht in dem Volksliede schon das gemüthliche Naturgefühl in vollster Stärke hervor. „Hier versenkt sich ein gedankenvolles Mädchen bis in lebende Unterredung mit der Haselstaude; hier blüht treue Liebe im Vergißmeinnicht; der geliebte Gegenstand selbst auch kältet in Reif und Schnee und thaut bei günstigem Wetter wieder auf. Die Seligkeit der Liebe vergleicht sich hier nicht mehr reflectierend mit der Sommerfreude, sondern sie vergißt über den Einen alle Menschen, über die Eine alle Welt, und abgestoßen von den Menschen, sucht sie die Natur, die das Glück des Menschen nie stört"[21]). Dem Weidenbaum räumt der Buxbaum selbst den Vorrang ein, weil unter jenem ein kaltes Brünnlein quillt, aus dem zwei Herzliebe getrunken haben[22]). Die Gestirne und der Sonnenschein werden durch die aufblickenden Augen der Geliebten erfreut; der Erde wird's warm, wenn sie auf sie niederschaut, sie läßt dann ihre Blumen sprießen. Hüllt sie aber die Augen ein, dann verbirgt auch der Himmel trauernd seine Sterne[23]). Müssen sich die Liebenden von einander scheiden, dann trauert die ganze Natur, und sie ruft ihm nach:

21) Gervinus 2, S. 308 f. — 22) Wackernagel, d. Lesebuch 2, S. 1611. — 23) Wunderhorn 3, S. 18.

Ach ihr Berg und tiefe, tiefe Thal,
Seh ich meinen Schatz zum letzten Mahl?
Die Sonne, der Mond, das ganze Firmament,
Die sollen mit mir traurig sein bis an mein End.

er aber erwiedert:

Ach ihr Berg und tiefe, tiefe Thal,
Ach ihr seht mein Lieb noch tausendmahl,
Ach tausendmahl, ihr tiefe, tiefe Thal;
Ihr steht doch ewig ferne, ich nur bin ihr nah[24]).

Die Wolken sollen Wasser geben, daß er weinen kann genug, als er nun wirklich von ihr scheidet[25]). Und da er fern von ihr ist, bittet er die Winde, zu ihr hinüber zu wehen, ihr seinen schönsten Gruß zu bringen und ihr die Wange zu küssen[26]); oder Lerche und Nachtigall werden als Boten gesandt, sie von ihrem Getreuen viel tausendmahl zu grüßen[27]). Oder der Liebende pflückt im Garten eine Rose und stellt sie ins Kämmerlein; da er heimkehrt, hat sich die Blume in die Geliebte verwandelt und wartet sein als Braut[28]). Dann fallen dem unter Dornrosen harrenden zwei blutrothe Rosen in den Schooß: er glaubt, sie künden ihm der Herzliebsten Tod; aber sie bedeuten nur ihre Untreue[29]). Da sendet er die Nachtigall ab, daß sie ihr den letzten Gruß überbringen soll; denn er kann das Leid nicht überleben, und sie wird den Schuß aus der Ferne vernehmen, womit er aus der Welt scheidet[30]). Ist er aber todt, so werden Sonne, Mond und Sterne, das dunkle Wolkenzelt, Erde, Luft und alles Gewimmel seine Beständigkeit bezeugen[31]). — Man fühlt es, hierin ist nichts Gemachtes, nichts Erkünsteltes: Bild und Empfindung stehen nicht eins dem andern gegenüber, um erst durch die Reflexion in einander aufzugehen; sie sind in eins verwachsen, weil sie in der Seele zugleich empfangen und wie aus einer Wurzel aufgeschossen sind. In diesen Zügen des Volksliedes zuckt

24) Wunderhorn 1, S. 85; vergl. 1, S. 384. — 25) v. d. Hagens u. Büschings Samml. S. 86. — 26) Daselbst S. 14. — 27) Daselbst S. 14. 89. 96. — 28) Wunderhorn 2, S. 11. — 29) Daselbst 3, S. 21. — 30) Daselbst 2. S. 217. — 31) v. d. Hagen und Büsching, S. 259.

blitzend jenes innerste Seelenleben, dem die Natur zu einem verwandten, befreundeten, theilnehmenden Wesen geworden ist, an das es sich, wenn es sich seiner Tiefe entringt und verflüchtigt umherflattert, anlegt und anschmiegt, um Körper und Gestalt zu gewinnen. Allein bei dem immer mehr oder minder an die epische Darstellung streifenden Charakter des erotischen Volksliedes bleibt es hier noch mehr bei solchen einzelnen Zügen, als daß die lyrische Empfindung ganz in das Naturleben überströmte, sich völlig mit dessen Inhalt sättigte und Körper und Fülle genug erlangte, um darin den allen ihren Schwingungen genügenden und entsprechenden Ausdruck für das Gedicht zu finden. —

Die Wendung, welche der deutschen Poesie zu Anfang des 17. Jahrhunderts Opitz und seine Schule gaben, machte sich auch sofort in der Lyrik bemerkbar. Die in den Meistersängerschulen abgestorbenen und verdorrten Formen des alten Kunstliedes fallen lassend, griffen die gelehrt gebildeten Lyriker von Opitz bis Goethe nur zu häufig nach den künstlichen Weisen der romanischen oder der classischen Völker. Auch die Liebespoesie mußte sich jetzt vielfach in die beliebten Formen der sogenannten Ode, des Sonetts, des Madrigals und wie die fremden Namen alle lauteten, fügen. Mit der äußern Form änderte sich zugleich die ganze Art der innern Behandlung: Gedanke und Empfindung, Schmuck und Bild, Ausdruck und Wendung, alles nahm mehr oder minder in dieser gekünstelten Lyrik fremde Farbe, fremden Ton an. Hier blieb denn auch die Berührung der subjectiven Empfindung mit der Natur fast durchgehends eine rein äußerliche und gemachte; ja die erstere kommt unmittelbar überhaupt nur selten zur Erscheinung; fast immer muß sie sich erst in der Reflexion brechen und verkühlen. Wir würden daher an der Lyrik dieser Zeiten ganz vorübergehen können, böte sie uns nur diese eine, der Fremde zugekehrte Seite dar. Sie hat aber noch eine andere, auf der sich mehr Eigenthümlichkeit und Natürlichkeit zeigt, und das ist die, womit sie sich der Form, wie dem Gehalte und der Behandlung nach an das Volkslied der zunächst voraufgegangenen Jahrhunderte lehnt. Wenn Opitz nämlich und seine Nach-

folger auch dem alten Meistergesange ganz den Rücken wandten, im geistlichen Liede behielten sie fast durchweg, im weltlichen wenigstens häufig, wenn man unter den berühmtern Klopstock ausnimmt, die Form und den Ton des alten Volksliedes im Ganzen bei, obschon freilich nicht immer in der Reinheit und Prunklosigkeit, wie Goethe beides aufnahm und innerlich veredelt zum vollkommensten Typus unserer neuen Liederpoesie machte. Denn ganz abgesehen davon, daß jene Lyriker der Wärme des volksmäßigen Liebesliedes durch die frostige Einführung von Gestalten aus der griechischen Fabelwelt Abbruch thaten, so waren sie auch meist zu reflectierend, zu beschreibend, zu freigebig mit bloßen Gleichnissen und unbeseelten Bildern, als daß die Seele aller echten Lyrik, die unmittelbare Empfindung, sich hätte unverkümmert äußern und wahrhaft poetisch verkörpern können. So schweben denn auch die Lieder, welche uns hier zunächst angehen, in einer eigenen Mitte zwischen jener dem Auslande nachgeäfften Kunstlyrik und dem heimathlichen, gesund gebornen Volksliede. Wie in dem ältern kunstmäßigen Minneliede, nur ausgeführter, absichtsvoller, reflectierender und bunter, ja greller in den Farbentönen, kehrt in den Stücken, welche die Empfindungen des lieberfüllten Herzens in der äußern Natur sich abspiegeln lassen, die Landschaftsmahlerei wieder; und um der Geliebten zu beweisen, daß sie nur einem die ganze Natur zwingenden Gesetze Folge leisten, wenn sie der Liebe Gewalt über das Herz einräumen, führen diese Dichter an unserer Einbildungskraft oft die halbe Naturgeschichte vorüber; oder sie häufen Blumen und Vogelsang, Feld und Wiesen, Busch und Bach, Berg und Thal, Sonne und Mond, Licht und Sterne, Erde und Himmelreich und wer weiß was noch auf einander, um uns entweder zu sagen, daß die Geliebte dies alles durch ihre Schönheit verdunkle, oder auch, daß dort überall Mitgefühl mit ihren Herzensleiden zu finden sei, nicht aber in der marmorbusigen Tyrannin. Und wohin ist die reine, ungekünstelte Empfindung gelangt, wenn die Geliebte selbst die Morgenröthe ist, wenn s i e, und nicht der kühle Morgen, die Blumen hervorruft, die Sterne bewegt, den Thau ihren Lippen entquellen

läßt, mit ihrem Munde die ganze Luft erwärmt![32]) Gemäßigter und gleichwohl lebendiger und wahrer wird die Darstellung des Verhältnisses eines liebenden Gemüths zur Natur schon, wenn der Dichter in Liebessehnsucht aus dem Murmeln und Rauschen des Baches Unzufriedenheit, aus dem Gesange der Vögel Klage, aus dem Säuseln der Lüfte Seufzer heraushört, und sie doch um ihr Glück beneidet; den Bach, weil sich die Geliebte täglich in ihm spiegle; die Vögel, weil sie sie in ihrem Liebesleid belauschen dürfen; die Lüfte, weil sie um ihre Wangen spielen können[33]): oder wenn der Schäfer, da er von der Geliebten hat scheiden müssen, die Gräser auffordert, ihm klagen zu helfen, die Gräser, die ihr Fuß betrat, und die ihn zu fragen scheinen, wo sie sein möge? und wenn er hofft, Bach und Heerde werden ihm trauern helfen, und jener ihr nacheilend den bittern Scheidegruß ihr noch zuflüstern[34]). Ganz den wehmüthig süßen Ton des Volksliedes glauben wir aber zuweilen aus Günthers Liebesklagen zu vernehmen, wie aus dem Liede an die verlorne Geliebte[35]), wenn es heißt:

Sieh, die Tropfen an den Birken
Thun dir selbst ihr Mitleid kund.
Weil verliebte Thränen wirken,
Weinen sie um unsern Bund.
Diese zährenvollen Rinden
Ritzt die Unschuld und mein Flehn;
Denn sie haben dem Verbinden
Und der Trennung zugesehn.

In den Wäldern will ich irren,
Vor den Menschen will ich fliehn,
Mit verwaist'ten Tauben girren,
Mit verscheuchtem Wilde ziehn,
Bis der Gram mein Leben raube,
Bis die Kräfte sich verschrein;
Und da soll ein Grab von Laube
Milder als dein Herze sein.

Hier haben wir die echteste Poesie, den vollsten Ausbruch des Naturgefühls. Schade nur, daß dieses herrliche Talent durch Günthers eigene Schuld und die Ungunst äußerer Verhältnisse vergeudet ward, ehe es die Vollreife künstlerischer Ausbildung erlangt hatte, und daß daher fast kein einziges Gedicht von ihm in allen seinen Theilen vollendet genannt werden kann: denn auch das, woraus ich eben zwei Stro-

32) Müllers Biblioth. 12, S. 135. — 33) Daselbst 6, S. 167. — 34) Daselbst 9, S. 79. — 35) Daselbst 10, S. 59.

phen mitgetheilt habe, enthält Stellen, die, mitgelesen, den ganzen Zauber zu zerstören vermögen, den das Uebrige auf das Gemüth ausübt.

Ich bin dahin gelangt, mich zu den Liedern Goethe's wenden zu können, die ich als diejenigen Erzeugnisse unserer Lyrik betrachte, worin das gemüthliche Naturgefühl nicht nur am unverfälschtesten, unmittelbarsten und reichsten quillt, sondern auch, wie ich bereits oben bemerkte, mehr als irgend wo anders den Ausdruck vollendeter Schönheit gefunden zu haben scheint. Sie stammen fast alle aus der Jugend des Dichters, oder mindestens aus einer Zeit, wo er noch in der Fülle seiner Schöpferkraft stand.

Es wird erlaubt sein, sie für unsern Zweck in andrer Reihenfolge, als in welcher sie der Dichter selbst der Sammlung seiner lyrischen Poesien einverleibt hat, hier aufzuführen. Ihrem allgemeinsten Inhalte nach sondern sie sich am natürlichsten unter den beiden Ueberschriften Liebeslust und Liebesleid; näher bestimmt wird die Stelle eines jeden Liedes in einer dieser beiden Reihen durch das besondere Verhältniß, worin die in ihm ausgesprochene Empfindung zu den einzelnen Momenten des sich in Freude und Schmerz entfaltenden Liebeslebens steht; von dem Umfange aber, bis zu welchem das Naturgefühl darin Raum gewonnen hat, soll es abhangen, ob sie vollständig oder nur theilweise hier einzufügen sind.

Die Seele voll des einen, tiefinnigsten Gefühls der Liebebeseligung, schaut der Dichter an der Seite der Geliebten von der Höhe des Berges in die reichgeschmückte Natur. Sie würde ihn entzücken, fände in seinem Gemüthe noch eine zweite Empfindung Raum. Und doch fühlt er, daß nur die Liebe das Herz für den Vollgenuß der Natur zu erschließen vermöge. So durch die Nähe der Geliebten in einer einzigen Empfindung gebunden und außer Stande, sie an den Erscheinungen der Natur ausströmen und sich gegenständlich werden zu lassen, gelangt er nicht weiter als bis zu ihrer Reflexion im eigenen Gedanken, die sich daher auch nicht in Liedesform, sondern im lyrischen Spruche darstellt:

(1) Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte,
Welche Wonne gäb' mir dieser Blick!
Und doch, wenn ich, Lili, dich nicht liebte,
Fänd' ich hier und fänd' ich dort mein Glück?

Aber die Empfindung rauscht jauchzend dahin, wenn der Zauber sich löst, und die frühlingathmende, morgenerquickte Natur ist es, an die ihre Wogen anschlagen, von der sie Ton, Farbe, Bild empfangen; und auf und über den Wogen schwebt die holde Gestalt der Geliebten, und sie tragen sie wieder in die Brust des Dichters zurück, die sie mit neuem Leben erfüllt, zu neuen Liedern begeistert. Wer kennt nicht das wundervolle Mailied?

(2) Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüthen
Aus jedem Zweig,
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch,

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd'! o Sonne!
O Glück! o Lust!

O Lieb'! o Liebe!
So golden-schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blüthendampfe
Die volle Welt. —

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud' und Muth

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Hier ist alles Bewegung, alles Leben, alles Lust; nirgend ruhige Beschreibung oder Reflexion, alles im unmittelbarsten Bezuge zur subjectiven Empfindung, alles ihr lebendigster Wiederschein, Liebesgefühl und Naturgefühl sich wechselseitig ganz durchdringend, eines das andere tragend und steigernd. —

Doch verrauscht sind die Tage ersten Liebesglücks; die Liebenden haben sich scheiden müssen; einsam sitzt er daheim und schaut hinaus ins Freie nach Wolken und Felsen: da faßt ihn die Sehnsucht und trägt ihn auf ihren Flügeln über Berg und Thal der Geliebten zu Füßen:

(3) Was zieht mir das Herz so?
Was zieht mich hinaus?
Und windet und schraubt mich
Aus Zimmer und Haus?
Wie dort sich die Wolken
Um Felsen verziehn!
Da möcht' ich hinüber,
Da möcht' ich wohl hin!

Nun wiegt sich der Raben
Geselliger Flug;
Ich mische mich drunter
Und folge dem Zug;
Und Berg und Gemäuer
Umfittigen wir;
Sie weilet da drunten,
Ich spähe nach ihr.

Da kommt sie und wandelt;
Ich eile sobald,
Ein singender Vogel,
Zum buschigen Wald.

Sie weilet und horchet,
Und lächelt mit sich:
„Er singet so lieblich,
Und singt es an mich."

Die scheidende Sonne
Vergoldet die Höhn;
Die sinnende Schöne
Sie läßt es geschehn.
Sie wandelt am Bache
Die Wiesen entlang,
Und finster und finstrer
Umschlingt sich der Gang.

Auf einmal erschein' ich,
Ein blinkender Stern.
„Was glänzet da droben?
So nah und so fern?"
Und hast du mit Staunen
Das Leuchten erblickt;
Ich lieg' dir zu Füßen,
Da bin ich beglückt!

Wie hier der Liebende mit den Wolken ziehen will, unter die Raben gemischt, um als singender Vogel die Geliebte zu umschweben, oder im Abenddunkel auf sie herabzuleuchten, bis er ihr zu Füßen sinken kann: so durchstreift er wirklich die Welt und schweift von Ost nach West, voll Unmuth und Verdruß, weil er fern von ihr ist. Doch der Gedanke an sie tilgt wieder alles Herzeleid:

(4) Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn.

Erblickt er aber ihr Haus, dessen Thür ihm jetzt verschlossen bleibt, so faßt ihn die Wehmuth aufs neue, und kein Hoffnungszeichen vermag ihn zu trösten:

(5) Es stehet ein Regenbogen
Wohl über jenem Haus!
Sie aber ist weggezogen,
Und weit in das Land hinaus. —

Der Frühling kehrt wieder, die Geliebte mit ihm. Dem Dichter erblüht ein neues Leben, ein neues Glück: die Natur verkündigt's ihm. Allein nicht mehr so wogend durchrauscht ihn die Lust; sanft und gemäßigt, wie von einem Frühlingshauche, fühlt er sein Inneres erregt:

(6) Tage der Wonne,
Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne,
Hügel und Wald?

Reichlicher fließen
Bächlein zumal.
Sind es die Wiesen,
Ist es das Thal?

Blauliche Frische!
Himmel und Höh'!
Goldene Fische
Wimmeln im See.

Buntes Gefieder
Rauschet im Hain;
Himmlische Lieder
Schallen darein.

Unter des Grünen
Blühender Kraft
Naschen die Bienen
Summend am Saft.

Leise Bewegung
Bebt in der Luft,
Reizende Regung,
Schläfernder Duft.

Mächtiger rühret
Bald sich ein Hauch,
Doch er verlieret
Gleich sich im Strauch.

Aber zum Busen
Kehrt er zurück.
Helfet, ihr Musen,
Tragen das Glück!

Saget seit gestern,
Wie mir geschah?
Liebliche Schwestern,
Liebchen ist da!

Wie unvergleichlich schön ist hier der Uebergang von der wiedererwachten Natur zu dem Wiederaufblühen des Glücks in des Liebenden Brust! Derselbe Hauch, der das erste Grün anfächelnd sich draußen verliert, wirkt in ihm nachhaltiger: er weckt in ihm mit dem beseligen-

den Bewußtsein von der Nähe der Geliebten wieder die volle Freude an Lied und Gesang.

Jetzt sind die Liebenden nur auf Stunden getrennt. Aber über Raum und über Zeit wird Gedanke, Auge und Ohr des Dichters zu der Entfernten getragen; denn in allem, was ihn umgibt, denkt, sieht, hört er nur sie:

(7) Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen mahlt.
Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.
Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.
Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Darf er sie endlich erwarten, kündet's ihm die Natur selbst an; denn alles in der Natur scheint nur, ihr zu dienen, sie zu schmücken bestimmt, scheint nur von ihr Leben zu empfangen, wie der Dichter in ihrer Liebe unvergänglichen Lebens theilhaftig wird:

(8) Alles kündet dich an!
Erscheinet die herrliche Sonne,
Folgst du, so hoff' ich es, bald.

Trittst du im Garten hervor,
So bist du die Rose der Rosen,
Lilie der Lilien zugleich.

Wenn du im Tanze dich regst,
So regen sich alle Gestirne
Mit dir und um dich umher.

Nacht! und so wär' es denn Nacht!
Nun überscheinst du des Mondes
Lieblichen, ladenden Glanz.

Ladend und lieblich bist du,
Und Blumen, Mond und Gestirne
Huldigen, Sonne, nur dir.

Sonne! so sei du auch mir
Die Schöpferin herrlicher Tage,
Leben und Ewigkeit ist's.

Wo bleibt aber die Erde mit aller ihrer Herrlichkeit, wenn er bei ihr im Kämmerlein sitzen darf!:

(9) Wie Feld und Au
So blinkend im Thau!
Wie Perlen-schwer
Die Pflanzen umher!
Wie durchs Gebüsch
Die Winde so frisch!
Wie laut im hellen Sonnenstrahl
Die süßen Vöglein allzumal!

Ach, aber da,
Wo Liebchen ich sah,
Im Kämmerlein,
So nieder und klein,
So rings bedeckt,
Der Sonne versteckt,
Wo blieb die Erde weit und breit
Mit aller ihrer Herrlichkeit!

So hat die beseligende Empfindung des Liebenden, zuerst durch die Nähe der Geliebten gebunden, dann entfesselt und in das Allleben der Natur ergossen und darin sich ausbreitend und verlierend, sich selbst endlich wieder gefunden, um nun zu voller Selbstgenüge in dem Herzen des Dichters sich zusammen zu drängen. —

Jedoch, wo war je ein Glück von Bestand? Auch das der Liebe schwankt auf und ab, steigt und sinkt, verschwindet neckend und taucht lockend wieder auf, wenn es nicht gar dahin flattert, um nie wiederzukehren. Wehe dem Unglücklichen, dem es der Wankelmuth des geliebten Mädchens entführt! Dann zieht sich die Brust in einem einzigen Schmerzensgefühl krampfhaft zusammen, bis sich endlich der Krampf in der lindernden Thräne löst; und der Mund seufzt:

(10) Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halbgetrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen unglücklicher Liebe!

Aber zuletzt trocknen sie dennoch, und öde und ausgestorben fühlt sich das Herz. Wer wird es wieder beleben, wer ihm frische Nahrung, neues Blut zuführen? Der Dichter weiß es: er hat's an sich selber erfahren. Ich habe, sagt er, alle die Schmerzen unglücklicher Liebe durchempfunden:

(11) Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertact hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so Gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die thürmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Allein wird er es immer vermögen, am Busen der Natur die goldnen Träume der Vergangenheit wegzuscheuchen? Wird die Natur nicht selbst in ihm alte Sehnsucht erwecken? Sie thut's: ihr geheimnißvolles Regen, Weben und Walten umspinnt ihn leise und unvermerkt mit Fäden, die sein Herz endlich gewaltsam in die Zeiten seines Liebesglücks zurückziehen:

(12) Wenn die Reben wieder blühen,
Rühret sich der Wein im Fasse;
Wenn die Rosen wieder glühen,
Weiß ich nicht, wie mir geschieht.

Thränen rinnen von den Wangen,
Was ich thue, was ich lasse;
Nur ein unbestimmt Verlangen
Fühl' ich, das die Brust durchglüht.

Und zuletzt muß ich mir sagen,
Wenn ich mich bedenk' und fasse,
Daß in solchen schönen Tagen
Doris einst für mich geglüht.

Wo soll er jetzt noch Trost, wo Vergessenheit seiner Qual suchen? Einsam wandelt er in der Stille der Nacht; er sehnt sich nach Ruhe; er hofft sie bald zu finden:

(13) Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Da steigt hinter dem Walde der volle Mond auf, und wie er mit seinem Lichte rings umher alles in weichen Umrissen verklärt und verschmelzt, so löst er auch die herben Schmerzen im Busen des Liebenden in sanfte Wehmuth auf. Noch einmal geht die ganze Vergangenheit

mit aller ihrer Seligkeit und allen ihren Schmerzen an ihm vorüber; er weiß nun, daß er sie nie vergessen kann; aber was er aus ihr herübergenommen hat, wird sich fortan in Lied und Gesang verwandeln, zu dem ihm der Fluß die Melodie zuflüstern soll; und in den Armen der Freundschaft wird er mit der Sänftigung aller Herzensgefühle den süßen Frieden der Seele wiederfinden. So scheidet der Dichter von uns, nachdem sich sein leidenschaftliches Gefühl an der Natur zur sittlich-reinsten Rührung abgeklärt hat, mit dem himmlisch schönen Liede an den Mond:

(14) Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Ueber mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh- und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit.

Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd' ich froh,
So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so.

Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

Rausche, Fluß, das Thal entlang,
Ohne Rast und Ruh',
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu,

Wenn du in der Winternacht
Wüthend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Ich habe versucht, den innern, gemüthlichen Zusammenhang einer Anzahl von Liedern und Liederfragmenten aufzufinden, die äußerlich, d. h. in Umständen und Anlässen, unter welchen und durch welche sie entstanden sind, zum Theil weit von einander abliegen[36]). Hiervon

36) Der Zeit nach, in welcher sie gedichtet (oder zuerst gedruckt) sind, ordnen sie sich also: N. 1; 2; 11 (alle drei aus d. J. 1775).; 4 (gedr. 1776); 14 (aus d. J.

aber ganz abzusehen und nur jenen innern Bezügen nachzuspüren, glaubte ich mich um so mehr berechtigt, je weniger es mir hier einerseits darauf ankam, eine äußere Geschichte dieser kleinen Dichtungen zu geben, und je unverkennbarer andererseits sie sich alle als Abspiegelungen und Verkörperungen von Gemüthszuständen darstellen, die der Dichter selbst wirklich erlebt, nicht aber vermöge der Phantasie bloß künstlich in sich erzeugt hat. Wer daran noch zweifeln könnte, lese „Dichtung und Wahrheit." Er wird finden, daß Goethe für keins seiner größern und kleinern Werke je den Stoff, sondern nur die Form gesucht hat. Jener drängte sich ihm immer von selbst, entweder in innerlich Erlebtem auf, oder sprang ihm aus Sage, Geschichte und Natur als das entgegen, was in dem bestimmtesten Bezuge zu seinen jedesmaligen seelenhaften Stimmungen stand, woran diese für ihn sich auf die gemäßeste und faßlichste Weise gegenständlich machen ließen. Aber die Form dazu mußte er, wie gesagt, erst finden, und er würde nicht Dichter im vollsten Sinne gewesen sein, hätte er nicht überall die einzig rechte treffen sollen.

Vorausgesetzt also, jene Lieder sind wirklich das, wofür sie sich ausgeben, so muß in ihnen ein innerer Zusammenhang sein, an dem sich ein Liebesleben, sofern es sich lyrisch ausgesprochen hat, verfolgen läßt, wenn sie es auch keineswegs in allen seinen besondern Momenten uns zu vergegenwärtigen vermögen; denn dazu müßten wir in diesem besondern Falle wenigstens alle übrigen Liebeslieder Goethe's mit in Betracht ziehen. Ob ich nun aber bei der Zusammenstellung, die ich hier gegeben, überall von einem richtigen Gefühl geleitet worden bin, ob ich nicht vielmehr öfter mich vergriffen habe, wie könnte ich so sicher sein, das Eine behaupten, das Andre von der Hand weisen zu wollen? Ich werde zufrieden sein, wenn meiner Art der Auffassung die Möglichkeit eingeräumt wird, daß sie die richtige sei.

1778); 13 (1783); 10 (gedr. 1789); 7 (gedr. 1796); 12 (gedr. 1798); 5 (etwa 1802); 3 und 6 (etwa 1803); 8 (1813). — N. 9 ist hier nur eingereiht, weil es seit 1779 für ein Gedicht von Goethe gegolten und seit 1815 auch einen Platz in den von ihm selbst besorgten Ausgaben seiner Werke erhalten hat. Es ist aber mit viel größerer Sicherheit J. G. Jacobi zuzuschreiben, in dessen „Iris" vom J. 1776 es zuerst erschien.

Indessen selbst den Fall angenommen, daß ich hierin das Wahre und einzig Zulässige getroffen hätte, würde ich damit schon alles erfüllt haben, was dieser Aufsatz nach der Ankündigung seines Inhalts erwarten ließ? — Kaum die Hälfte. — Denn was habe ich bis jetzt über die besondere Gestaltung der lyrischen Empfindung in jedem der aufgeführten Lieder gesagt, was über die organische Gliederung der einzelnen Theile eines jeden und ihr Verhältniß zum Ganzen, was endlich über ihre metrische Form und ihre Sprache? Dies alles müßte besprochen werden, wollte ich meiner Ankündigung vollkommen genügen. Allein dazu reicht heute die Zeit nicht mehr aus; wage ich doch kaum, nur noch um einige Augenblicke das mir eingeräumte Zeitmaaß auszudehnen, um meinen Vortrag mit einigen allgemeinen Bemerkungen abschließen zu können.

Es könnte die Frage aufgeworfen werden, ob es überhaupt möglich, und dann ob es räthlich sei, an einem lyrischen Gedichte der Art, wie die eben mitgetheilten sind, die innere Nothwendigkeit gerade dieser bestimmten und besondern Entfaltung der ihm zu Grunde liegenden Empfindung und die wechselseitige Forderung gerade dieser Form für diesen Inhalt und dieses Inhalts für diese Form bis ins Einzelnste hinein nachzuweisen; oder ob das, was aus dem Gefühl hervorgegangen, nicht vielmehr wieder bloß mit dem Gefühl aufgenommen und durch das Gefühl der Seele angeeignet werden müsse?

Hierauf wird wohl nur der kurz und absprechend antworten wollen, der in dem poetischen Genuß nicht die Befriedigung eines höchsten geistigen Bedürfnisses sucht, sondern entweder einen bloßen Zeitvertreib, oder eine angenehme Erregung des zur sogenannten Sentimentalität verfeinerten oder auch abgeschwächten sinnlichen Gefühls. Der Verständige, der über das Wesen und den Endzweck der Poesie, so wie über ihr Verhältniß zum Erkenntnißvermögen nachgedacht hat, wird in seiner Antwort Unterschiede machen. Er wird zugeben, daß der unmittelbare Genuß eines poetischen Kunstwerks durch das Gefühl und die Empfindung ein erlaubter sei, wie es erlaubt ist, sich an der Farbenpracht und

dem Duft der Blume bloß sinnlich zu ergetzen. Er wird aber auch sagen, daß es einer sinnigen Betrachtung möglich werden muß, ebenso den innern Bau und die äußere Gestaltung eines Liedes, als die zwiefache, sich wechselseitig bedingende Entfaltung seines Seelenlebens aufzufinden und fremdem Verständniß durch das Wort zu vermitteln, wie es dem Naturforscher möglich wird, in das innere Leben der Pflanze zu dringen und alle ihre dem Auge sich darbietenden Theile als nothwendig durch ihr Lebensprincip bedingte und geforderte Glieder eines organischen Ganzen zu erkennen. Aber freilich, so wie sich in der Pflanze das Leben selbst nicht sinnlich erfassen läßt, weil es ihre einzelnen Glieder nicht mechanisch, sondern organisch bindet und zusammenhält: so wird auch in dem echten Gedicht ein Letztes und Ursprünglichstes übrig bleiben, das sich auch der schärfsten Beobachtung entzieht, wenn sie es im Worte fassen und festhalten will. Dadurch eben wird das echte Gedicht zu einem Wunder; doch nicht zu einem Wunder in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts, sondern in dem Sinne, in welchem alles wahrhaft Lebendige in der Natur und im Geist seinem Entstehen und Wachsen nach Wunder und Geheimniß ist. Aber wie wir nur selten oder nie darauf achten, daß uns rings Wunder umgeben, und daß unser eignes Leben, Denken und Empfinden Geheimniß, Räthsel und Wunder ist: so ist auch für Viele, ja für die Meisten die Dichtung nur als etwas rein Aeußerliches vorhanden, das genossen werden muß, wie die Blume und die Frucht bloß durch den äußern Sinn. Wem sie jedoch jemals als Wunder nahe getreten ist, und wen sie mit den Schauern des Entzückens durchbebt hat, die dann von ihr in die Seele überströmen und sie mit jauchzender Lust und süßer Wehmuth zugleich erfüllen, der wird sie geistig erfassen wollen, um in ihr und durch sie das Räthsel des eignen Lebens lösen zu lernen, und dem wird auch jene Art, sie dem Verständniß so nahe wie möglich zu bringen, nicht allein räthlich, sondern als die ihrer, wie des menschlichen Geistes einzig würdige erscheinen.

Ueber die in

Sage und Dichtung gangbare Vorstellung

von dem Fortleben abgeschiedener menschlicher Seelen
in der Pflanzenwelt.

Die Poesie, ihrer Natur und Bestimmung zwar am getreusten, wo sie menschliche Handlungen, Schicksale und Sitten, wo sie menschliche Leidenschaften, Ahnungen und Gedanken darstellt, hat sich doch auch nie des Rechts begeben, sich in das Leben der Thier- und Pflanzenwelt zu versenken, und selbst die unbelebte Schöpfung ihrer Bildungskraft unterwerfend, die eine und die andere mit einem geistigen Gehalt zu erfüllen.

Den Bezug auf den Menschen wird sie freilich, auch wo sie sich diesem Hange überlassen hat, niemals ganz aufgegeben haben, außer wo sie völlig auf Irrwege gerathen und in Verfolgung ihr eigentlich ganz fremdartiger Zwecke befangen geblieben ist.

Allein sehr verschieden wird sich dieser Bezug der Natur auf den Menschen zeigen können, je nachdem die Poesie entweder das gegensätzliche Verhältniß zwischen der Menschenwelt und der übrigen Natur im Wesentlichen noch bestehen läßt, oder den Unterschied zwischen beiden so zu sagen aufgehoben hat. Denn im ersten Falle wird er immer mehr für das verständige Denken, als für die sinnliche Anschauung vorhanden sein, mehr durch Reflexion erst gefunden werden müssen, als sich einer phantasievollen Auffassung von selbst darbieten, mehr auf dem Wege der Uebertragung, Vermittelung und des Anlehnens, als durch das unmittelbare Ueberführen und Umwandeln des einen der beiden Entgegengesetzten in das andre zu Stande gekommen sein; im letzten Falle dagegen kann er in den Körper der Dichtung selbst eingegangen

und mit und an ihm zu voller sinnlichen Faßlichkeit gebracht worden sein, indem das bloß Natürliche dann entweder ganz mit persönlicher Empfindung und mit menschlichem Bewußtsein erfüllt erscheint, oder das individuelle Menschenleben sich völlig in ein zwar noch immer besondres, aber dabei bewußtloses Naturleben umgesetzt hat.

Von den poetischen Hauptgattungen kann die dramatische sich eigentlich gar nicht versucht fühlen, den Gegensatz zwischen der vernünftigen und der vernunftlosen Welt aufzugeben und daraus ein Drittes für die Phantasie entstehen zu lassen: sie hat es, wo sie sich nicht in eine vermenschlichte Götterwelt versteigt, allein und ausschließlich mit der Darstellung menschlicher Handlungen und Schicksale zu thun; die Natur kann ihr außer dem Schauplatz für dieselben höchstens nur noch einige äußerliche Mittel liefern, ihre besondern Zwecke zu erreichen. Wir werden die beiden Hauptarten jenes Bezuges also anderwärts suchen müssen, und wir finden die mehr verstandesmäßige vorzugsweise in dem beschreibenden oder schildernden, so wie in dem eigentlich lehrhaften Gedicht, die andere, welche mehr unsere Einbildungskraft unmittelbar in Thätigkeit setzt, in der epischen und in der lyrischen Gattung.

Die letztere Hauptart ist die bei weitem interessantere von beiden, weil sie die rein poetische ist oder wenigstens sein kann, während die andere uns schon mehr oder weniger aus dem Gebiete der Phantasie in das des Verstandes versetzt. Jene zeigt uns, wie ich bereits angedeutet habe, die dichterische Thätigkeit wieder in zwiefacher Richtung. Daß die eine davon vorzüglich in dem deutschen Liebesliede älterer und neuerer Zeit wahrgenommen werden könne, habe ich bei einer andern Gelegenheit darzuthun gesucht[1]: ich meine jene besondere Beseelung und Vergeistigung der belebten und unbelebten Natur durch die von einem leidenschaftlich erregten Herzen in Wirksamkeit gesetzte Phantasie, vermöge der jene zu einer mitfühlenden und mitempfindenden Theilnehmerin der

1) In dem voranstehenden Aufsatz „Ueber das gemüthliche Naturgefühl der Deutschen und dessen Behandlung im Liebesliede, mit besonderer Beziehung auf Goethe."

Freuden und Schmerzen umgeschaffen wird, welche die Menschenbrust heben und zusammenziehen. Den andern, nicht minder bedeutungsvoll in unserer poetischen Litteratur sich kund gebenden Zug, das Hinüberleiten und Umsetzen des bewußten Seelenlebens in das unbewußte Naturleben, will ich wenigstens an einer der hier einschlagenden Erscheinungen jetzt nachzuweisen versuchen.

Ein bekanntes und durch die meisterhafte Behandlung eines großen Tonkünstlers berühmt gewordenes deutsches Lied schließt, nachdem es in den ersten Strophen den Gedanken ausgeführt hat, daß dem im Frühlingsgarten einsam wandelnden Dichter die Natur in einer Reihe glanzvoller Erscheinungen das Bildniß der Geliebten abgespiegelt, in einer Aufeinanderfolge lieblicher und sanfter Laute deren Namen zugeflüstert hat, mit den Zeilen:

Einst, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe
Eine Blume der Asche meines Herzens;
Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:
Adelaide.

Auf diese Wendung ist Matthisson schwerlich von selbst gekommen. Man braucht eben nicht sonderlich in der Litteratur des deutschen Volksgesanges bewandert zu sein, man braucht nur eine oder die andere gute Sammlung echter Volkslieder durchblättert und sich einige wiederkehrende Hauptzüge in den Liebesromanzen, namentlich in den Stücken dieser Art von tragischem und schaurigem Charakter gemerkt zu haben, um durch den Inhalt seiner Zeilen an den Ausgang verschiedener, sonst unter dem Volke vielgesungener Lieder erinnert zu werden. Aus dem Grabe von Liebenden, zumal wenn sie in der Blüthe der Jugend durch einen gewaltsamen Tod dahingerafft worden, entsprießen Lilien, Rosen und andere Blumen mit oder ohne Schrift auf den Blättern, ohne daß eine Menschenhand sie dahin gesäet oder gepflanzt hat. Ich könnte viele Beispiele davon in überall zugänglichen Liedern anführen; ich will hier aber nur einige wenige vor den übrigen, die ich ganz übergehe, weil sie zu wenig Eigenthümliches haben, herausheben.

Ein Ritter hat eine Jungfrau verführt; er bietet ihr als Ersatz der verlorenen Ehre die Hand eines Reiterknechts und eine Mitgift an Gelde; sie verschmäht den Ersatz und zieht weinend heim nach Augsburg zu ihrer Mutter: diese, als sie das Herzeleid des Kindes vernommen, will die Erschöpfte zuerst mit Speis' und Trank erquicken:

7. „Ach Mutter, liebste Mutter mein,
Ich kann noch essen noch trinken;
Macht mir ein Bettlein weiß und fein
Daß ich darin kann liegen."

8. Und da es kam um Mitternacht,
Dem Ritter träumt es schwere,
Als wenn sein herzallerliebster Schatz
Im Kindbett gestorben wäre.

9. „Steh auf, steh auf, lieb Reitknecht mein,
Sattel' mir und dir zwei Pferde!
Wir wollen reiten Tag und Nacht,
Bis wir den Traum erfahren."

10. Und als sie über die Haide kamen,
Hörten sie ein Glöcklein läuten.
„Ach reicher Gott vom Himmel herab,
Was mag doch dies bedeuten?"

11. Und als sie vor die Stadt Augsburg kamen,
Sahen sie die Gräber graben;
Und als sie vor das Thor hin kamen,
Sahen sie die Träger tragen.

12. „Stellt ab, stellt ab, ihr Träger mein,
Laßt mich den Todten schauen!
Es möcht mein Herzallerliebste sein
Mit ihren schwarzbraunen Augen."

13. Er deckt' ihr auf den Schleier weiß
Und sah ihr unter die Augen:
„O weh, o weh! der blasse Tod
Hat's Aeuglein dir geschlossen."

14. Er deckt' ihr auf den Schleier weiß
Und schaut' ihr auf die Hände:
„Du bist einmal mein Schatz gewest,
Nun aber hat's ein Ende."

15. Er deckt' ihr auf den Schleier weiß
Und schaut' ihr auf die Füße:
„Du bist einmal mein Schatz gewest,
Nun aber schläfst du süße."

16. Er zog heraus sein blankes Schwert
Und stach sich in sein Herze:
„Hab' ich dir geben Angst und Pein,
So will ich leiden Schmerzen."

17. Man legt den Ritter zu ihr inn Sarg,
Begräbt sie wohl unter die Linde,
Da wuchsen nach drei Vierteljahrn
Aus ihrem Grab drei Lilien [2]).

Nach einer andern Auffassung des Gegenstandes — denn das Lied, in vielen Gegenden gangbar, ist und wird mit mancherlei Abwei-

2) L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder 1, S. 220 ff.; vgl. Hoffmann, Schlesische Volkslieder mit Melodien S. 9 ff.

chungen gesungen — sind es drei *Nelken*, die aus dem gemeinsamen Grabe des Ritters und der Maid wachsen[3]; nach einer dritten, die nur *sie* an geweihter Stätte, *ihn* aber unter dem Hochgericht begraben werden läßt, entsprießen aus ihrem Grabhügel zwei oder nur eine Lilie, und das Lied setzt hinzu:

Es stund geschrieben auf den Blättern da,
Beid' wären beisammen im Himmel[4]);

und dem zumeist ähnlich schließt das Lied, „der Herr und die Maid", welches die Wenden in der Lausitz singen[5]):

„Bist du gestorben meinethalb,
Will deinethalb ich sterben."

„Begrabet uns zusammen nun,
Wo sich die Wege kreuzen."

„Stellt hin auf mich das blanke Schwert,
Setzt hin auf sie die *Raute*." — —

Je mehr die liebe Sonne schien,
Je mehr das Schwert dort blitzte.

Je mehr der Regen niederfiel,
Je mehr dort wuchs die Raute.

Auf ihr erwuchs ein Zweigelein
Und auf dem Zweig ein Blättchen;

Und auf dem Blatt das Schriftelein:
Sie wären beid' im Himmel.

Dagegen heißt es zu Ende einer verwandten schwedischen Ueberlieferung:

Da wächset eine *Lind'* auf beider Grab,
Die stehet allda bis zum jüngsten Tag.

Die Linde, sie wächst über's Kirchendach,
Das eine Blatt nimmt das andre in Arm[6]).

In dem letzten Verse haben wir hier schon die Andeutung eines Zuges, den wir bald in weiterer und reicherer Ausführung wiederfinden werden; der Schrift auf den Blumenblättern aber gedenkt unter andern auch einer der zahlreichen Texte des weitverbreiteten Liedes von der

---

3) F. Nicolai, Eyn feyner kleyner Almanach rc. 1, S. 43. — 4) Des Knaben Wunderhorn 1, S. 53. — 5) L. Haupt und J. E. Schmaler, Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz 1, S. 159 ff. — 6) Hoffmann a. a. O. S. 11.

Grafentochter, die bei ihrer in Niederland verheiratheten älteren Schwester unerkannt sieben Jahre als Magd dient, dann zu kränkeln beginnt und zuletzt stirbt, nachdem sie sich noch kurz vor ihrem Tode zu erkennen gegeben:

> Und als das Mädchen gestorben war,
> Da wuchsen drei Lilien aus ihrem Grab;
>
> Und unter der mittelsten stund geschrieben,
> Das Mädchen wär' bei Gott geblieben [7]).

Hieran schließe ich gleich, mit Auslassung einiger Strophen, das auch in mehrfachen, zum Theil sehr bedeutend von einander abstehenden Texten gesungene Lied vom Grafen Friedrich [8]).

1. Graf Friedrich wollt' ausreiten
Mit seinen Hochzeitleuten,
Zu holen seine junge Braut,
Die ihm zur Ehe ward angetraut.

2. Und wie sie in das Schifflein trat,
Das Schwert aus seiner Scheide sprang,
Es sprang der Braut auf ihren Schooß,
Das Blut im ganzen Schiffe floß.

3. Was zog er aus seiner Tasche?
Ein Tuch schneeweiß gewaschen,
Er zog 'raus eine seidne Schnur,
Verband die Braut ganz leise nur.

4. Er schrie den Hochzeitleuten,
Sie sollten sachte schreiten:
„Ist heute gar ein heißer Tag,
Daß meine Jungfer Braut nicht scharf reisen mag."

5. Und wie er in den Hofraum kam,
Die Schwiegerin gegangen kam:
„Ach Sohn, herzliebster Sohn, Herz mein,
Was bringst du für ein bleiches Schnürelein?"

6. „Ach Mutter, schweigt nur stille,
Ist alles Gottes Wille.
Denn ich hab' mir geholt meine liebe Braut,
Daß sie mir zur Ehe wird angetraut."

7. Sie führten sie zu Bette
Mit vier und zwanzig Kerzen,
Mit vier und zwanzig Saitenspiel
Wird meine Jungfer Braut zu Bette geführt.

8. Und als der erste Morgen kam,
Ihre Schwester gezogen kam:
„Ach Schwager, lieber Schwager mein,
Wo ist mein liebes Schwesterlein?"

9. „Ist draußen in der Kammer,
Legt ihre Kleider zusammen." —
„Hat sie der Kleider gar so viel,
Daß sie mich nicht mehr sehen will?"

---

7) L. Erk und W. Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, Heft 2, S. 68 f.; Hoffmann a. a. O. S. 22 f. — 8) Hoffmann a. a. O. S. 35 ff.

10. Und als der zweite Morgen kam,
Ihr Bruder gezogen kam:
„Ach Schwager, lieber Schwager mein,
Wo ist mein liebes Schwesterlein?"

11. „Ist oben in dem Saale,
Sie zählt die Hochzeitthaler." —
„Hat sie der Thaler gar so viel,
Daß sie mich nicht mehr sehen will?"

12. Und als der dritte Morgen kam,
Vater und Mutter gezogen kam:
„Ach Sohn, herzliebster Sohn, Herz mein,
Wo ist unser liebes Töchterlein?"

13. „Jetzt darf ich nicht mehr lügen
Und Vater und Mutter betrügen.
Es ist heute schon der dritte Tag,
Daß meine Jungfer Braut auf der Bahre lag."

14. Da zog der Vater sein blankes Schwert
Und schlug den Bräutigam zur Erd'.
Die Braut ward begraben in's Gotteshaus,
Der Bräutigam weit in's Feld hinaus.

15. Was wuchs der Braut aus dem Grabe?
Drei Lilien mit goldnen Buchstaben:
Geht, grabt mir meinen Bräutigam aus,
Bringt ihn zu mir in's Gotteshaus!

oder mit einem andern der verschiedenen Schlüsse:

Was wuchs aus Bräutigams Grabe?
Zwei Lilien auf Einem Stabe.
Auf der ersten stand's geschrieben fein:
Wir sind vor Gott geblieben allein.

Auf der andern stand's geschrieben:
Wir sollen beisammen liegen. —
Sie mußten den Bräutigam graben aus
Und tragen zur Braut in's Gotteshaus.

Noch viel abweichender und wunderbarer endigt sich das Lied in einer der ausführlichern Darstellungen, die wir davon besitzen[9]). Auch hier fällt der Graf von der Hand des erzürnten Schwiegervaters; dann aber heißt es:

31. Man band ihn an ein hohes Roß,
Man schleift ihn durch das tiefe Mos,
Darin man seinen Leib begrub:
Kürzlich zu blühen er anhub.

32. Es stund bis an den dritten Tag,
Da wuchsen drei Lilien aus seinem Grab,
Darauf da stund geschrieben:
Er wär' bei Gott geblieben.

33. Ein' Stimm' vom Himmel gieng herab:
Man sollt' ihn nehmen aus dem Grab;
Der schuldig wär' an seinem Tod,
Der müss' drum leiden ewig Noth.

34. Man grub ihn wieder aus dem Mos,
Man führt' ihn auf sein festes Schloß,
Zu seiner Braut man ihn begrub,
Sein lieblich Farbe sich erhub.

35. Er war am dritten Tag schon todt,
Noch blüht' er als ein Rosen roth
Unter seinem Angesicht fürwahr,
Sein ganzer Leib war weiß und klar.

9) Uhland a. a. O. 1, S. 277 ff.

36. Ein großes Wunder auch da geschah,
Das mancher Mensch glaubhaftig sah:
Sein Lieb mit Armen er umfieng,
Eine Red' aus seinem Munde gieng

37. Und sprach: „Gott sei gebenedeit,
Der geb' uns heut die ewig' Freud!
Seit ich bei meinem Buhlen bin,
Fahr' ich aus dieser Welt dahin.

38. Mit leichtem und geringem Muth
Lass' ich hinter mir mein unschuldig Blut,
Ich fahr' aus dieser Welt dahin,
Aus Noth ich nun erlöset bin."

Sehr bekannt ist auch ein Jägerlied, das aber in keiner seiner verschiedenen Aufzeichnungen lückenlos zu sein scheint, denn man sieht nicht recht, in welchem Zusammenhange das Ende mit dem Anfang steht. Es lautet so[10]:

1. Es blies ein Jäger wohl in sein Horn.
Und alles was er blies, das war verlorn.

2. „Soll denn mein Blasen verloren sein?
Viel lieber wollt' ich kein Jäger sein."

3. Er zog sein Netz wohl über'n Strauch,
Da sprang ein schwarzbraunes Maidel heraus.

4. „Ach schwarzbraunes Maidel, entspring mir nicht!
Ich habe große Hunde, die holen dich."

5. „Deine großen Hunde, die thun mir nichts,
Sie wissen meine hohe weite Sprünge noch nicht."

6. „Deine hohe weite Sprünge die wissen sie wohl,
Sie wissen, daß heute noch sterben sollt."

7. „Und sterb' ich nun, so bin ich todt,
Begräbt man mich unter die Rosen roth;

8. Wohl unter die Rosen, wohl unter den Klee,
Darunter vergeh' ich nimmermeh."

9. Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Es kam ein Reiter, wollt's brechen ab.

10. Ach Reiter, laß die Lilien stan!
Es soll sie ein junger frischer Jäger han."

---

10) Uhland a. a. O. 1, S. 240 f.; Hoffmann S. 194 ff.

In andern Texten sind es wieder Rosen oder Nelken, die aus dem Grabe wachsen.

Alle Lieder und Liederstücke, die ich bisher mitgetheilt habe, enthalten, wie man leicht sieht, gegen das Ende hin denselben Grundgedanken, mit welchem das zuerst erwähnte moderne Kunstlied sich abschließt: Fortdauer des seelenhaften Lebens Liebender über das Grab hinaus in einer oder mehreren Blumen; mit dem Hauptunterschiede unter den einzelnen, daß in den einen nur einfach des Emporwachsens der Blumen aus dem Grabe gedacht wird, in den andern dagegen die Blumenblätter Schrift tragen, die ganz bestimmt darauf hinweist, daß zwischen der Blume und dem Verstorbenen ein geheimnißvoller seelenhafter Zusammenhang Statt finde. Diesen Zusammenhang müssen wir auch anerkennen, wenn in einem, wie es scheint, nicht ganz vollständig überlieferten, „die Lilien" überschriebenen Liede [11]) erzählt wird: ein Ritter reitet mit seinem Schildknappen, der seine Herrin liebt, über die Haide. Hier entspinnt sich zwischen beiden Streit, weil der Knappe seines Gebieters Eifersucht durch die Reden erweckt, die er über die schöne Herrin führt. Der Ritter wird erschlagen, der Knappe kehrt zur Burg zurück, meldet den Tod des Herrn und gewinnt die Huld der Wittwe. Als dann beide einmal über dieselbe Haide reiten, wo der Ritter gefallen ist, und an die Stelle des Mordes kommen, sind auf ihr drei Lilien aufgeschossen. Sie neigen sich vor den Vorüberreitenden. Da schöpft die Frau Verdacht, bindet dem Buhlen den Helm ab, um ihm unter die Augen zu sehen, und erkennt aus den Narben seines Antlitzes, daß er ihren Gatten gemordet habe. Sie geht nun in ein Kloster, wo sie für des Jünglings Seelenheil beten will. — Eben so unverkennbar, wie hier, ist die Nachwirkung des Seelenlebens der ermordeten Braut, von der man in Schlesien singt [12]):

11) Uhland 1, S. 207 ff. — 12) Hoffmann S. 64.

Was wuchs aus ihrem Grabe?
Eine Lilie schön weiß und roth
Mit zweien Herzen,
Es konnte sehen jederman,
Junggesellen oder Herrn,
Thät sich nicht färben.

Als nun der Geselle kam
Und schaut' die Lilie an
Mit zweien Herzen.
Da färbt' sich die weiße roth,
Färbte sich die weiße roth,
Fieng an zu bluten.

Denn hier ist auf die Blume übertragen, was sonst in alten Liedern und Sagen von dem Leichnam des Ermordeten berichtet wird, daß er wieder zu bluten anfange, sobald ihn der Mörder berühre oder ihm auch nur nahe komme[13]).

Die Dichtung ist dabei nicht stehen geblieben, dem Leben Liebender, die im Grabe vereinigt worden, über dasselbe hinaus in vereinzelten, still neben einander emporwachsenden Blumen Fortdauer zu verleihen und den beschriebenen Blumenkelch der Verstorbenen Wunsch, Bitte und Befriedigung aussprechen zu lassen: sie setzt die süße Vereinigung und Verflechtung, wie sie den Liebenden selbst das Leben gewährte, auch noch nach dem Tode fort in dem wechselseitigen Umfangen und Verschlingen von Bäumen, blühenden Sträuchern und Stauden, die über ihren Leibern aus der Erde aufschießen. Schon in jenem Schluß eines schwedischen Liedes finden wir die kühne Wendung:

Die Linde, sie wächst über's Kirchendach,
Das eine Blatt nimmt das andre in Arm.

Weiter ausgeführt ist dieser Zug dann in einem wendischen Liede[14]):

1. „Begrabt nun uns beide
Dort unter die Linde.

2. Pflanzt auf uns zwei Reben,
Zwei Reben des Weinstocks."

3. Die Reben sie wuchsen
Und trugen viel Trauben.

4. Sie liebten sich beide
In Eines verflochten.

Hier müssen die beiden Reben aber erst gepflanzt werden. Anders und bei weitem schöner erzählt ein serbisches Lied[15]):

---

13) J. Grimm, Deutsche Rechtsalterthümer, S. 930 f. — 14) Haupt und Schmaler a. a. O. 2, S. 50. — 15) Talvj, Volkslieder der Serben 1, S. 68.

Herzlich liebten sich ein Knab' und Mädchen,
Wuschen sich in Einem Wasser beide,
Trockneten sich ab an Einem Tuche.
Wohl ein Jahr war's, daß es niemand wußte,
Aber allbekannt wurd' es im zweiten.
Und der Vater hört' es und die Mutter;
Wollte nicht die Mutter ihre Liebe,
Trennte die einander lieb und theuern. —
Durch den Stern ließ er darauf ihr sagen:
„Stirb, o Liebchen, spät am Samstag-Abend!
Früh am Sonntag will ich Jüngling sterben." —
Und geschah es also, wie sie sagten.
Spät am Samstag-Abend starb das Liebchen,
Früh am Sonntag-Morgen starb der Liebste.
Bei einander wurden sie begraben.
Durch die Erde schlang man in einander
Ihre Hände, grüne Aepfel drinnen.
Wenig Monden, und des Liebsten Grabe,
Sieh! entsproßte eine grüne Kiefer;
Und des Liebchens eine rothe Rose.
Um die Kiefer windet sich die Rose,
Wie die Seide um den Strauß sich windet.

Am reichsten und mannigfaltigsten ausgebildet erscheint der Gedanke aber in den verschiedenen Darstellungen der altceltischen Sage von Tristan und Isolde. Die Schicksale dieser beiden berühmten Liebenden waren ein Lieblingsgegenstand der Erzählungspoesie des romanischen und germanischen Mittelalters; sie bilden auch den Inhalt des Hauptwerks von dem dritten der drei großen Meister unserer ältern erzählenden Kunstdichtung, von Gottfried von Straßburg. Allein schon vor ihm, der um 1210 dichtete, war die Sage in Deutschland von einem andern, dem Ritter Eilhart von Oberge, bearbeitet worden, noch früher in Frankreich nach altbretonischen Volksliedern, später drang sie auch in den Norden. Ueberall nimmt die Erzählung einen Ausgang, der dem des serbischen Liedes ähnlich ist.

Tristan, der Neffe des Königs Marke von Cornwallis, hat für diesen um die Hand der blonden Isolde von Irland anhalten müssen. Sie ist seine Todfeindin, weil er im Zweikampf ihren Oheim Morholt

erschlagen hat; aber sie kennt ihn nicht, als er nach Irland kommt, und als er von ihr erkannt wird, hat er sich auf ihre und ihrer Eltern Dankbarkeit bereits so begründete Ansprüche erworben, daß sie sich zuerst mit ihm versöhnt und dann seiner Bewerbung Gehör gibt. Bei ihrem Aufbruch nach England hat die Mutter der Braut einer Nichte, Brangäne, welche Isolden begleitet, insgeheim einen Zaubertrank anvertraut, den sie am Vermählungstage Marken und Isolden als Abendtrunk reichen soll: er hat die Kraft, die, welche davon genossen, in unzerstörbarer, stäts wachsender Liebe an einander zu ketten. Bei der Ueberfahrt fällt das Gefäß mit seinem kostbaren Inhalte unglücklicher Weise in die Hand Tristans, als er an einem heißen Tage, da Brangäne im Augenblick nicht zugegen ist, für die junge Königin und für sich selbst nach einer Erquickung sucht. Sie trinken beide, und von dem Augenblicke an fühlen sie die Wirkung des Zaubers. Zu spät entdeckt Brangäne den Grund der Umwandlung in dem Verhalten des jungen Paars. Sie muß nun selbst die Hand zu dessen Vereinigung bieten, da sie weiß, daß keine menschliche Kunst den Zauber zu lösen vermag. Gleichwohl kann auch die Vermählung Isoldens mit dem Könige nicht umgangen werden: sie wird also vollzogen, ohne daß Marke eine Ahnung davon hat, in welchem Verhältniß Tristan und Isolde zu einander stehen. Die Liebenden können sich anfänglich ihrer Neigung noch ungestört überlassen, da Marke, dem aller Argwohn fern liegt, ihrem häufigen Beisammensein keine Art von Hinderniß in den Weg legt. Allmählich jedoch tauchen Gerüchte am Hofe auf über das nahe Verhältniß der Königin zu dem Neffen ihres Gatten, die endlich auch dem Könige hinterbracht werden. Lange sträubt er sich, ihnen Glauben zu schenken; allein die Liebenden werden nun immer schärfer beobachtet und müssen auf Liste denken, wie die Merker getäuscht werden können. Hieraus entwickelt sich eine Reihe von Abenteuern, die ich übergehe, um desto eher zu dem uns hier zunächst interessierenden Ausgange des Liebelebens von Tristan und Isolde zu gelangen. Sie haben sich endlich ganz und für immer trennen müssen. Tristan zieht in ein fremdes Land, vermählt

sich mit einer andern Isolde, weil es seine Ehre so fordert, läßt sich dem Bruder seiner Gattin zu Liebe in ein verdrießliches Abenteuer ein, wird schwer verwundet und weiß, daß er sterben muß, wofern die arzneikundige Geliebte ihm nicht Hülfe bringt. Ein Bote fährt nach England hinüber, ihr Nachricht von seinem Schicksale zu geben und sie wo möglich zu bestimmen, auf einem Schiffe zu dem Todtkranken zu eilen; der Bote ist beauftragt, wenn er die Königin mitbringe, ein weißes, wo nicht, ein schwarzes Segel zu führen. Der harrende Tristan, schon mit dem Tode ringend, erfährt endlich von der ausschauenden Gattin, es fliege ein Schiff dem Hafen zu. Er fragt nach der Farbe des Segels; die Unbesonnene, die von der Verabredung mit dem Boten nichts weiß, erwiedert, sie sehe ein schwarzes. Tristan stirbt sogleich. Unterdeß eilt Isolde wirklich herbei, um den Geliebten zu retten. Als sie zu spät kommt, bricht auch ihr das Herz. Beide Leichen werden nach England hinübergeführt und hier, nach der gangbarsten Ueberlieferung der Sage, von Marke neben einander bestattet.

Nach Eilharts Bericht, der uns auch in dem Prosaroman von Tristan vorliegt, schließt die Geschichte damit, daß König Marke auf Tristans Grab eine Weinrebe und auf Isoldens einen Rosenstock setzen ließ, die nun beide so in einander verwuchsen, „daß man sie mit keinen Dingen von einander bringen mochte", und hieß es, solches „sei aus Wirkung und Kraft des unseligen Trankes geschehen"[16]). — Gottfried von Straßburg starb vor Vollendung seines großen Werkes; wir dürfen aber annehmen, daß die beiden Dichter, die es, unabhängig von einander, zu Ende gebracht haben, Ulrich von Thürheim und Heinrich von Freiberg, den Schluß nach derselben Quelle abgefaßt haben, der er gefolgt war. Nach beiden wurden die Rebe und der Rosenstock gleichfalls von Marke gepflanzt, und Heinrich, der hier, wie anderwärts, ausführlicher als Ulrich erzählt, sagt: die Weinrebe und der Rosendorn schlugen alsbald ihre Wurzeln jeglichem der beiden Gelieben in seines

16) Büsching und v. d. Hagen, Buch der Liebe 1, S. 141.

Herzens Grund, wo noch der glühende Minnetrank in den Todten fortwirkte und seine Macht erzeigte; denn jegliches Reis neigte sich dem andern über den Gräbern zu, und beide verflochten, verschlangen und verwebten sich wie in herzinniger Liebe eins in das andere[17]).

Dagegen berichtet der alte französische Prosaroman von Tristan[18]), daß aus den neben einander gestellten Särgen der beiden Todten zwei Epheuranken von selbst emporgeschossen seien, die sich in einander verschlangen und die Gräber mit ihrem Laubwerk bedeckten; oder, wie eine andre Nachricht über dieses französische Buch lautet[19]), aus Tristans Grabe allein erwuchs eine Rebe, und umschlang Isoldens Lager, die immer wieder von neuem ausschlug, so oft sie Marke auch abschneiden ließ.

Ganz eigenthümlich aber schließt die altnordische Dichtung von Tristan. Jene zweite Isolde nämlich, Tristans Gattin, ließ die beiden Gelieben, damit sie im Tode wenigstens getrennt blieben, an verschiedenen Seiten einer Kirche bestatten, worauf aber aus jedem Grabe eine Eiche oder Linde so hoch empor wuchs, daß sich ihre Zweige über dem Kirchdach umschlangen[20]).

Dies erinnert an den Schluß des schottischen Volksliedes von „Wilhelm und Margreth"[21]):

Schön Gretchen starb aus treuer Lieb',
Lieb Wilhelm starb für Sorgen.

Schön Gretchen begrub man unten am Chor,
Lieb Wilhelm oben hinten.
Aus ihrer Brust eine Ros' entsprang,
Aus seiner entsprang eine Linde.

---

17) Gottfrieds von Straßburg Werke, herausgg. durch v. d. Hagen 2, S. 97 b. — 18) Roquefort, de l'état de la poésie françoise, p. 153. — 19) v. d. Hagen, Minnesinger 4, S. 605. — 20) v. d. Hagen a. a. O. In dem norwegischen Tristramliede, welches v. d. Hagen a. a. O. S. 605, in den Noten, und Dietrich in seinem altnordischen Lesebuch S. 195 f. haben abdrucken lassen, besprechen sich beide Bäume über das Kirchendach hinüber. — Von zwei Bäumen über den Gräbern eines jungen Paars, deren einer sich an den andern hinangewunden, erzählt Hippel in den Lebensläufen rc. Sämmtl. Werke 3, S. 185 ff. — 21) Herders Volkslieder 1, S. 124 ff.

Sie wuchsen hinan, zum Kirchdach hinan,
Da konnten sie nicht höh'r.
Da schlungen sie sich zum Liebesknoten,
Und jeden wundert's sehr.

Endlich gehört hierher ein schwedisches Lied, „Klein Rosa“ [22]).

1. Im Schlosse des Königs Klein Rosa war,
In Ehren und in Zucht;
Und hier diente sie schon im achten Jahr.
Es wachsen wohl, es wachsen wohl Ros' und Lilien zusammen.
2. Der Herzog sprach zu Rosa, der holden Maid:
„Rosa! Klein Rosa! verlobe dich mir heut!“
3. „„Herzog! ach Herzog! nehmt euer Wort in Acht!
Dort steht euer Vater und horchet, was ihr sagt.““
4. „Mag hören, wer da will, das Wort, was ich geredt,
Ich spreche nur aus, was im Sinne mir steht.“
5. Kaum hat er die Worte gesprochen aus,
Da schickt in die Fremd' ihn der König hinaus.
6. Er sandte den Herzog in fremdes Land;
Klein Rosa mußt geben einem Grafen die Hand.
7. Es zogen die Schiffe hinaus und hinein;
Der Herzog fragt: „Wie geht's der Rosa Klein?“
8. „„Klein Rosa geht's wohl; so ist's mit ihr bestellt,
Heut über einen Monat sie Hochzeit hält.““
9. „Soll über einen Monat ihre Hochzeit sein,
So will ich ihr nahe und deß Zeuge sein.“
10. Im Fenster Klein Rosa mit bangem Harren steht,
Die Flaggen weiß und blau sie in der Ferne erspäht.
11. „Ich sehe die Flaggen so blau und weiß,
Die hab' ich gewirket mit eignem Fleiß.“
12. Es eilet Klein Rosa zum Strande mit Hast,
Und in seinen Arm der Herzog sie faßt.
13. Da setzten sie sich auf den grauen Stein;
Sie sprachen so viel von der Liebe Pein.
14. Sie sprachen so viel von der Liebe Schmerz,
Bis todt sie da saßen Herz an Herz.
15. Und schnell nun eilet zum König ein Bot':
„Im Arme des Herzogs liegt Rosa todt!“

---

22) Bilder aus dem Norden von Th. Wedderkop. Oldenburg 1844. Ebenda auch das schwedische Original.

16. „„Und das will ich ihnen zum Trotze thun,
Nicht sollen in einem Grabe sie ruhn!““
17. Es wuchsen Lilien auf beider Grab,
Sie wuchsen zusammen mit jedem Blatt.
18. Und beider Mund eine Ros' entsproß,
Die wuchsen zusammen in Haines Schooß.
19. „Und hätt' ich geglaubt ihre Liebe so hold,
In Ehren und in Zucht,
Nicht hätt' ich getrennt sie für rothestes Gold.“
Es wachsen wohl, es wachsen wohl Lilien und Rosen zusammen.

Es könnte scheinen, als ob allein in Stücken, die von dem traurigen Geschick Liebender handeln, das Seelenleben der Abgeschiedenen von der Poesie so in ein bewußtloses Pflanzen- und Blumenleben umgebildet und darin festgehalten werde. Und allerdings ist es, so viel ich bis jetzt habe beobachten können, in schaurigen Liebesromanzen am häufigsten geschehen. Die Erklärung, denke ich, liegt auch nicht weit ab. In der Leidenschaft der Liebe erschließt sich, so zu sagen, für jeden der blüthenreiche Frühling des Lebens; nichts erschüttert mehr, nichts erfaßt uns mit innigerer Wehmuth, als wenn die Hand des Todes hier die Blüthen plötzlich abstreift. Das Gemüth vermag es nicht zu tragen, daß zwei jugendliche Wesen, deren Dasein so eben eins in dem andern erst erfüllt und vollendet werden sollte, so auf einmal auseinandergerissen, oder beide zugleich der Zeitlichkeit entrückt sein könnten. Es ruft die Phantasie zu Hülfe, daß sie aus dem Tode ein neues Leben hervorgehen lasse, in dem sich das alte fortsetze, an das sich das Gemüth sinnlich halten, das es anschauen könne, worin das zu dauernder Vollendung gelange, was in seiner Entwickelung und wechselseitigen Einlebung gewaltsam getrennt und abgebrochen worden ist.

Gleichwohl kehrt der Gedanke, der durch alle bisher erwähnten Dichtungen sich durchschlingt, auch noch anderwärts als in solchen Liebesgeschichten wieder. Schon jenes Lied von der Grafentochter, die ihrer Schwester unerkannt dient, würde dazu einen Beleg geben können, wenn man nicht annehmen will, es sei unvollständig aufgezeichnet und ein Hauptzug darin ganz verwischt worden, daß die jüngere Schwester

nämlich der ältern nachzieht, weil sie heimlich deren Gatten liebt, und kränkelt und stirbt, weil der stille Gram ihrer Leidenschaft sie innerlich verzehrt. Auch ein geistliches Lied von Benj. Schmolck[23]) könnte zurückgewiesen werden, wenn es von mir zur Erhärtung meines Satzes geltend gemacht werden sollte wegen der Strophe, in welcher die Stimme eines Kindes aus dem Grabe ruft:

> Der letzte Frühlingstag wird meine Blätter zeigen,
> Da werd' ich voller Glanz im Himmelsgarten stehn,
> Wenn eine Blume wird aus meinem Grabe steigen,
> Vor der die Rose selbst wird blaß und schamroth stehn;

gerade wie die Worte, welche Roland in dem altfranzösischen Gedicht von der Schlacht bei Roncevaux dem ihm noch übrigen Häuflein seiner Mitkämpfer zuruft, als er sie zum letzten Streite gegen die übermächtigen Saracenen auffordert:

> Barons français, pensez de Deu servir,
> Toutes nos ames metra en paradis;
> En saintes flors nous fera touz florir[24]).

Denn in beiden Stellen kann man bloß bildlichen Ausdruck für die himmlische Wiedergeburt der Seelen zu finden meinen.

Allein anders verhält es sich schon mit einer zweiten Stelle in demselben altfranzösischen Gedicht. Kaiser Karl, der zu spät zur Rettung seiner Getreuen herbeigezogen ist, hat Rolands und seiner Mitkämpfer Tod an den Saracenen durch deren völlige Niederlage gerächt. Er will dann seinen gefallenen Helden die letzte Pflicht erweisen und sie feierlich bestatten. Aber wie soll er die Leichen der Christen aus den Haufen der Erschlagenen, womit das Schlachtfeld bedeckt ist, herausfinden? Er befiehlt seinem Heer, sich deshalb im Gebet an Gott zu wenden, und am andern Morgen finden sich die Leiber aller getödteten Feinde in wilde, blüthenlose Dornen verwandelt[25]). In der ältern deutschen Darstellung

23) Hoffmann, Spenden zur deutschen Litteraturgesch. 2, S. 89. — 24) Monin, Dissertation sur le roman de Roncevaux, p. 25. — 25) Monin, p. 52.

desselben Gegenstandes von der Hand Konrads, eines Geistlichen am Hofe Heinrichs des Löwen, fehlt dieser Zug zwar, allein eine jüngere Bearbeitung aus dem 13. Jahrhundert, die von dem Stricker herrührt, hat ihn nicht übergangen. Und hier ist noch mehr gesagt; denn der Dichter erzählt: Als sie die ganze Nacht im Gebet zugebracht hatten und der lichte Tag kam, daß sie sich umsehen konnten, war ein Zeichen geschehen, wodurch Gott sich und seine Kinder verherrlichte. Die Christen waren gänzlich von den Heiden geschieden und lagen da gesondert von einander. Zwei ungleiche Wunder sah man aber an ihnen beiden: durch jeglichen Heiden, der da erschlagen lag, war ein Hagedorn gewachsen, der den Leib fest an der Erde hielt; jedem Christen dagegen sah man zu Häupten eine schöne weiße Blume stehen[26]. — Noch mehr: die Grabschrift, welche der französische Dichter Ronsard auf den berühmten Rabelais gemacht und unser Fischart übersetzt hat[27], spielt auf die Sage an, daß aus dem Grabe des heil. Dominicus eine Rebe gesprossen sei, die vortrefflichen Wein gab; und endlich, was hier am entscheidendsten sein dürfte: ein kleines legendenartiges deutsches Gedicht des 13. Jahrhunderts[28] berichtet: Ein Ritter begab sich, als er alt geworden, in ein Kloster. Er konnte nichts mehr erlernen als die einzigen Worte: Ave Maria; sie aber sprach er, wo er gieng und stand. Als er starb, wuchs eine Lilie aus seinem Grabe, und auf jedem ihrer Blätter stand mit goldenen Buchstaben: Ave Maria. Man grub nach und fand, daß die Blume im Munde des Todten wurzelte. — —

Wir sind dahin gelangt, daß wir aus einer ziemlich bedeutenden Reihe von Erscheinungen, welche uns die Poesie dargeboten hat, einige allgemeine Sätze und daraus wiederum Folgerungen ziehen können, die

---

26) Strickers Karl, S. 118b. — 27) Geschichtklitterung, Ausg. von 1631 Av. — 28) Cod. Pal. N. 341; v. d. Hagens Gesammtabenteuer ꝛc. 3, S. 587 ff.; Auserlesene altdeutsche Gedichte. Neudeutsch umgearbeitet von J. Gr. Mailath, S. 48 ff.; vgl. v. d. Hagen a. a. O. S. CXXVI f. E. Sommer in d. Berlin. Jahrb. 1845, Septbr. N. 55, S. 438.

uns den Weg zu einem, wie ich hoffe, befriedigenden Endergebnisse unserer Betrachtungen bahnen sollen.

Fürs erste ergeben sich für die angezogenen Gedichte theils aus den Lebenskreisen, denen ihre Verfasser angehört haben, theils aus den Gattungen, denen die einzelnen beizuzählen, und der Zeit, in der sie entstanden sind, beachtenswerthe Unterschiede. Aus der Mitte des Volks, aus dem tief und kräftig fluthenden Strom seiner Gefühle, aus dem Bereich seiner mit gesundem Auge gewonnenen Anschauungen und aus seinem bei aller Lebensfülle doch nur mäßigen Bildervorrath sind die einen hervorgegangen, jene lyrisch-epischen Stücke oder Romanzen, mehrere bereits vor vielen Jahrhunderten, die übrigen wenigstens lange vor unsern Tagen; und wir wissen von den Dichtern, die sie erfunden, die sie zuerst gesungen und der Mit- und Nachwelt vererbt haben, keinen mehr zu nennen. Im schroffsten Gegensatz dazu steht jenes zuerst berührte rein lyrische Lied der Neuzeit, gedichtet von einem Manne, der gesellig gebildet, den höhern Lebensverhältnissen nahe stehend, von den Vornehmen geschätzt und ein Liebling der Frauenwelt war; in dessen Werken jeder Zug die zugespitzteste Subjectivität des Gefühls verräth, die gekünsteltste Gedankenform, die entschiedenste Vorliebe für eine in Farbenschmelz und mannigfaltig angebrachten Farbentönen aufgehende Wortmahlerei, der an Correctheit und Schärfe der Zeichnung wenig liegt; der mit einem Worte als einer der Hauptvertreter jener Art von Poesie anzusehen ist, die sich um das ewig Wahre echter Volksthümlichkeit gar nicht kümmert, sondern aus dem seichten Schachte einer kleinlichen Persönlichkeit, eines engherzigen Geschmacks, einer schönthuenden Empfindsamkeit und aus einer fast allein auf der Fremde fußenden gelehrten Bildung ihre Gegenstände schöpft. Dazwischen aber liegen außer einer kleinen Legende verschiedene rein erzählende Werke von großem Umfange, gleichfalls von hohem Alterthum, aber nicht vom Volke gedichtet, wie unsere Nibelungen oder wie die spätern Liebesromanzen, sondern von namhaften Männern des Ritter- oder höhern Bürgerstandes, von denen der Eine auf der Höhe der Bildung und der Kunst stand, als bei

uns die Erzählungspoesie des Mittelalters ihre schönsten Blüthen erschlossen hatte, die Andern ihre Stelle wenigstens in der dritten, wo nicht in der zweiten Linie unserer alten Dichtmeister finden.

Zweitens. Von allen diesen Gedichten ist nur ein Theil eigentlich deutschen Ursprunges; mehrere werden von slavischen Stämmen, von Wenden und Serben gesungen[29]), eines ist von Schottland ausgegan-

---

29) Auch in Märchen begegnen uns öfter gleiche oder ähnliche Vorstellungen, wie in jenen Gedichten. Besonders merkwürdig ist das Märchen von „den goldenen Kindern" in den walachischen Märchen, herausgeg. von Arth. u. Alb. Schott. Stuttg. u. Tübingen 1845. 8. S. 121 ff. „Im Schmuck der Hochzeitkleider stand ein junger Mann vor der Hausthür seines Vaters. Er sah schweigend in den frühen Morgen hinaus, als ob er an nichts dächte. Er dachte aber, daß heute seine Hochzeit sei, daß seine Braut zwar nicht schön sei, aber ihm doch eine schöne Mitgift zubringe. Wie er so dastand, gieng ein hübsches Mädchen vorüber, die sah ihn an und sprach: „„nähme mich dieser zum Weibe, ich würde ihm goldene Kinder gebären."" Der Jüngling hörte die Rede, besann sich nicht lange und nahm statt der ersten Braut das schöne Mädchen zum Weib. Jammernd war die Verlassene dem Zug in die Kirche gefolgt und rief: „„Ach, lieber Herr, wenn ich auch nicht dein unterthäniges Weib sein kann, so nimm mich wenigstens als Dienstmagd in dein Haus, ich will dir treu und redlich dienen; nur gönne mir die Lust, dich stäts vor Augen zu haben."" Der junge Mann erbarmte sich der Weinenden und nahm sie zu sich ins Haus, wo sie ihm, so schien es, treu und redlich diente. — Nach einem Jahr sollte die Frau des Herrn entbunden werden; da ließ sie sich von der Magd bereden, ihr Bett oben auf den Boden zu verlegen; es sei da, sagte die Magd, der Stille wegen besser. Die Frau gebar zwei schöne goldene Knaben. Jetzt ersah die Magd, welche der kranken Frau allein wartete, den Augenblick der längst ersehnten Rache, tödtete die beiden Kinder, begrub sie an einer Mauer im Hofe und legte statt ihrer einen jungen Hund in die Wiege. Darauf gieng sie zum Herrn und klagte ihm das mächtige Unglück: nicht zwei goldene Kinder seien ihm beschert, sondern eine abscheuliche Mißgeburt. „„O,"" fieng sie zu klagen an, „„mußtest du, mein Herr, mich darum verstoßen, damit du eine solche scheußliche Hexe heimführtest! Wie jammert mich dein Schicksal! Du bist jetzt unglücklicher als ich, die verstoßene Magd."" So brachte das falsche Weib den Mann dahin, daß er den jungen Hund sogleich tödten und begraben ließ, die kranke Frau aber aus dem Haus jagte und die Magd zum Weibe nahm. — Nicht lang, so wuchsen im Hof zwei Apfelbäume, die hatten goldene Zweige und trugen goldene Aepfel. Sie waren aus dem Herzen der getödteten Kinder aufgegangen und hatten schon im ersten Jahre Armesdicke, im andern aber die volle Höhe. Das falsche Weib gerieth darob sehr in Angst; immer fielen ihr bei den goldenen Zweigen und Aepfeln die ermordeten Knaben ein, und sie ließ deshalb, trotz den Wünschen ihres Mannes, welcher seit dem Verluste der ersten Frau seine einzige Freude an diesen Bäumen hatte, dieselben umhauen. Als er das sah, sagte er: „„wir wollen uns wenigstens aus dem Holze zwei Bettstätten machen lassen, daß wir doch etwas von den Bäumen haben."" — Die Bettstätten waren fertig, und beide,

gen, eins von den romanisierten Franken, und wenn der Schluß von Tristans und Isoldens Geschichte nicht eine Zuthat französischer Dichter

Mann und Frau, lagen des Nachts darin; da fieng eine derselben zu reden an und sprach: „„höre, Bruder, wie ist dir unter deiner Last?““ „„Mir ist's nicht schwer,““ war die Antwort, „„denn ich trage unsern guten Vater.““ „„Ach,““ entgegnete die erste, „„ich breche schier unter der Last. die ich tragen muß, es ist mir schrecklich, daß ich diesen Teufel von einem Weibe tragen soll, der unsern Vater und unsere arme Mutter so unglücklich gemacht hat.““ Die Frau hatte dieses Gespräch vernommen, und kaum graute der Tag, so ließ sie die beiden Bettstätten zerschlagen und verbrennen, ohne daß der Mann wußte, warum. Er wollte nicht nach der Ursache fragen, denn er mied gern allen Anlaß zu Zänkerei. — Nun hatte er aber viele Schafe und darunter auch ein sehr schönes Mutterschaf, das er besonders liebte. Eines Abends, während der Lammzeit, kam sein Schafknecht in die Stube und konnte nicht genug Wunder erzählen; „„denn,““ sagte er, „„dein Lieblingsschaf hat zwei goldene Lämmer.““ Der Herr staunte und begriff nicht, wie dies sein konnte, denn er wußte nicht, daß das Schaf von einem der Bäume einen goldenen Apfel gefressen hatte. — Als aber die Frau diese außerordentliche Begebenheit hörte, wurde sie blaß vor Wuth und Angst, weil sie dachte, ihr Verbrechen möchte am Ende doch herauskommen, und befahl, beide Lämmer sammt dem Mutterschaf zu schlachten. Sie war dabei selbst anwesend, zählte die Gedärme, die herausgenommen wurden, und gab sie der Magd, mit dem Befehl, sie im Flusse rein zu waschen, aber ja recht Acht zu geben, daß keins verloren gehe. „„Wenn du mir nicht alle wiederbringst,““ drohte sie der Magd, „„so jag' ich dich aus dem Hause.““ Sie gedachte die Gedärme hernach alle zu zerhacken, zu kochen und ihrem Mann als ein ganz besonderes Gericht vorzusetzen. — Die Magd war indessen an den Fluß gegangen und wusch dort die Gedärme. Ehe sie sich's aber versah, entglitt ihr eines derselben mit der Strömung des Flusses, und vergebens war alle Mühe, es wieder zu erhaschen. Wie erstaunte sie aber, als dasselbe anschwoll und bald so dick wurde, daß es am andern Ufer, an welches das Wasser es trieb, zerplatzte. Aus ihm hervor stiegen zwei schöne goldene Kinder, die betraten eine kleine Kiesinsel, gegenüber dem Orte, wo die Magd stand. Als sie diese über ihren Verlust jämmerlich klagen hörten, riefen sie ihr zu: „„sei doch nicht so blöde und schneide einen andern Darm entzwei, so bringst du doch die volle Zahl zurück.““ Die Geängstigte befolgte den Rath und eilte nach Hause. — Die beiden goldenen Kinder aber legten sich auf der Kiesinsel schlafen und wuchsen während dieses Schlafes so rasch, wie andere nur in Jahren. Ihre Schönheit war so über alle Maaßen, daß die Sonne selbst vier und zwanzig Stunden am Himmel stehen blieb und die herrlichen Gestalten betrachtete. Als sie erwachsen waren, giengen sie wieder über den Fluß, um die Welt nach ihrer unglücklichen Mutter zu durchwandern. Sie fanden sie auch, gaben sich ihr zu erkennen und sprachen zu ihr: „„liebste Mutter, komm, laß uns jetzt zu unserm Vater gehen.““ Sie zogen, um ihre glänzenden Gestalten zu verbergen, alte zerlumpte Kleider an, und auch die Mutter hüllten sie tief in einen Mantel; denn die Freude derselben war so groß, daß sie leuchtete. So betraten sie als Bettlerfamilie das Haus des Vaters. Es war bereits Abend geworden, und bei einer großen Glacca, die sich versammelt hatte, um eine Menge Hanf und Flachs zu spinnen, waren eben Lichter angezündet worden. Die beiden Brüder nahmen ihre Mutter zwischen sich, traten so in

ist, von denen ihn die deutschen zunächst überkamen, so gehört er zu einer Sage, deren Heimath wir bei einem celtischen Volksstamme zu suchen haben. Wir finden ferner noch weiter ab von Deutschland und von unserer Zeit in andern Sagen und Dichtungen der Fremde dieselben oder ähnliche Vorstellungen niedergelegt, wie die sind, die uns hier beschäftigen. Die griechische Mythe läßt aus dem Blute des sterbenden Aias eine Blume entsprießen, in deren Kelche die Silben *αιαι* geschrieben waren, und das Alterthum meinte aus ihnen den Namen des Hel-

---

die Stube und baten um etwas zu essen. Da kam die Frau vom Hause und ließ sie hart an mit den Worten: „„Hinaus, verlumptes Bettelpack, ihr habt hier nichts zu suchen!““ Der Hausherr aber befahl dem bösen Weibe zu schweigen, hieß die Ankömmlinge sitzen, gab ihnen zu essen und zu trinken und erlaubte ihnen auch zu bleiben, so lang es ihnen gefiele. — Während die Söhne mit ihrer Mutter aßen, freuten sie sich heimlich über den Vater, der so gut sei, obwohl er sie nicht kenne. Er trat auch wieder zu ihnen und bat sie, zuzugreifen. „„Esset und trinket,““ sprach er, „„nehmet, was ich euch gebe, um der großen Barmherzigkeit willen, die Gott an uns übt.““ — Als die Anwesenden die fremden Bettler genugsam betrachtet hatten, wurde wieder emsig darauf losgesponnen, und zur Unterhaltung während der Arbeit erzählte jedes eine Geschichte, bald traurig, bald lustig. Als alle fertig waren, kam die Reihe an einen der goldenen Jünglinge. Er begann und erzählte, was sich alles mit ihm und seinem Bruder vom Tage ihrer Geburt an zugetragen hatte, ließ aber nichts merken, daß sie selber gemeint seien; der Andere fiel dem Erzähler immer in die Rede, wenn er dies oder jenes übergangen hatte, so daß von der ganzen Geschichte nichts verborgen blieb. Während des Erzählens wurde der Mann immer nachdenklicher, und endlich traten ihm die Thränen in die Augen. Die Frau aber wurde blaß vor Wuth und Angst und schrie: „„macht euch jetzt fort, Bettelpack! oder ich hetze die Hunde auf euch!““ Da erhoben sich die beiden Jünglinge und riefen: „„Das wird dir nicht mehr viel nützen, du abscheuliches Weib!““ Darnach löschten sie die Lichter aus und streiften ihre Lumpen vom Leibe, so daß sie herrlich prangend da standen, wie die Morgensonne im Mai. Alle, die in der Stube waren, blieben starr vor Staunen, der Hausherr aber breitete seine Arme aus und rief: „„O kommt, kommt an mein Herz! ihr seid meine goldenen Söhne! wer könnte sonst wissen, was ihr wißt!““ Sie umarmten sich, dann sprachen die Jünglinge: „„schau, hier ist unsere Mutter! wir haben sie wiedergefunden in Jammer und Elend.““ Als der Vater sie erkannte, bleich und abgehärmt, übermannte ihn die Reue, er sank vor ihr hin, küßte ihr die Hände und bat sie um Verzeihung. Die Frau weinte vor Freude, zog ihn sanft in die Höhe, und sie umarmten sich zärtlich. — Alle Anwesenden waren erstaunt über diese Begebenheit, nur das böse Weib kreischte und verschwor sich gräßlich; da trat der Mann zu ihr hin und sprach: „„du schlimmes Weib, ich will dir verzeihen, obwohl du den Tod verdient hättest. Aber mache dich eilends fort aus meinem Hause, und komme mir nicht wieder vor die Augen, sonst könnte mich's reuen, daß ich dich straflos entlassen habe.““ —

den herauslesen zu dürfen[30]). Auch berichtet sie, am Rande der Quelle, worin der schöne Narcissus seinen Tod fand, sei eine andere Blume gewachsen, die fortan seinen Namen trug; und von dem Protesilaus, der bei der Landung der Griechen an der trojanischen Küste zuerst aus dem Schiffe sprang und darum auch zuerst von einem trojanischen Manne erschlagen ward, erzählte man, daß aus seinem Grabe Bäume aufschossen, die jedesmal verdorrten, sobald sie hoch genug waren, um Ilium zu erblicken, dann aber von neuem wuchsen und in die Höhe trieben[31]). Nach einer persischen Dichtung liebt Ferhad die schöne armenische Königstochter Schirin, die Gemahlin des Perserkönigs Chosroes. Er ist ihr zu Liebe ein wunderbarer Bildhauer geworden, verfällt aber in Wahnsinn und stürzt sich, als er den Tod der Geliebten vernimmt, in sein Beil, welches mit dem Stiel in seinem Herzen haftend Wurzeln schlägt und als der erste Granatbaum Blüthen und Früchte trägt. Nach einer andern Sage, die bei den afghanischen Abkömmlingen der alten Perser fortlebt, liebt Adam, der schönste und tapferste Jüngling seines Stammes, die schöne Durkhani. Feindschaft ihrer beiden Geschlechter trennt sie und zwingt Durkhani zur Vermählung mit einem benachbarten Häuptling. Sie pflegt nun in ihrem Garten zwei Blumen, die sie nach sich und ihrem Geliebten benannt hat: da sieht sie eines Tages seine Blume verwelken, und ihr eifersüchtiger Gatte, der ihn im Kampfe schwer verwundet hat, tritt mit blutigem Schwerte heran und verkündigt ihr Adams Tod. Sie sinkt auf der Stelle entseelt nieder, und als der in der Nähe verwundet liegende Adam es vernimmt, haucht er mit ihrem Namen seinen Geist aus. Beide, entfernt von einander begraben, vereinen sich dennoch im Sarge, zwei Bäume sprießen aus ihnen empor, deren Zweige sich ebenso verschlingen, wie die Rebe und die Rose auf Tristans und Isoldens Gräbern[32]).

Und die Folgerungen hieraus? — Mich dünkt, sie sind leicht zu

---

30) Osann über Sophokles' Aias S. 66 ff. — 31) Altd. Blätter von Haupt und Hoffmann 1, S. 187 f. — 32) v. d. Hagen, Minnesinger 4, S. 365.

ziehen, — — daß eine Vorstellung, die so tief in Sage und Poesie eingedrungen ist, die in so verschiedenen Zeiten und an so verschiedenen Orten auftaucht, die bei so weit durch Nationalität, Stand, Bildung und Umgebung von einander abstehenden Dichtern wiederkehrt, auf die wir gerade vorzugsweise in der eigentlichen Volksdichtung selbst stoßen, oder in Werken, die wenigstens aus Volkssagen unmittelbar oder mittelbar hervorgegangen sind, daß eine Vorstellung dieser Art weder bei einem der vorhin genannten Völker allein entstanden und von da erst auf dem Wege gelehrter Vermittelung zu den übrigen gelangt sein kann, noch durch einen bloßen Zufall in weit von einander abgelegenen Zeiten und in den verschiedensten Ländern von der Phantasie wiederholt erzeugt sein wird; sondern daß wir, wenn sich anders unter diesen Völkern sonst schon ein verwandtschaftliches Verhältniß kund gibt, auch in dieser Vorstellung einen Familienzug anzuerkennen haben, der ihnen von ihrer gemeinsamen Abstammung her eigen ist, daß er also seinem Ursprunge nach in die fernste Vorzeit zurückreichen und sich von etwas herschreiben muß, was damals in dem Geist und der Phantasie einen überaus mächtigen und nachhaltigen Eindruck hervorzubringen vermochte.

Daß die Völker, auf die wir nach und nach geführt worden sind, daß Perser, Griechen, Celten, Germanen und Slaven alle zu Einer der großen Völkerfamilien der asiatisch-europäischen Welt gehören und in einem sehr nahen Verwandtschaftsverhältniß zu einander stehen, hat die Wissenschaft unserer Zeiten außer allem Zweifel gesetzt.

Daß jene, ihnen allen gemeinsame Vorstellung auf nichts anderm als einem uralten Glaubenssatz dieser sogenannten indogermanischen Völkerfamilie beruhe, den die Phantasie frühzeitig in die Dichtung hineinzog und ihn in dieser auch da noch festhielt, wo er längst seine Gültigkeit für das vernünftige Denken verloren hatte, wäre schon an und für sich wahrscheinlich genug, wird es jedoch in einem Grade, der meines Bedünkens an Gewißheit grenzt, sobald wir noch einige hier einschlagende dichterische und sagenhafte Ueberlieferungen in Betracht ziehen, die ich absichtlich so lange unberührt gelassen habe.

In Volksliedern der Litthauer (die gleichfalls zu den indogermanischen Stämmen gehören) erscheint die Rose entschieden als die Seele Verstorbener. Ein Mädchen bricht die Rose auf dem Grabe des Jünglings, und wie sie dieselbe der Mutter bringt, spricht diese:

Das ist ja die Rose nicht!
Ist des Jünglings Seele,
Welchem brach sein Augenlicht
Durch den Gram der Liebe[33]).

Hier ist die Rose aber auch noch, wie die Blumen, Bäume und Sträucher in den früher besprochnen Dichtungen, erst aus dem Grabe gewachsen. Ganz anders in andern Ueberlieferungen, wo die Blume, in welche die Seele übergehen soll, schon da ist, bevor diese sich von ihrem menschlichen Leibe scheidet. So erschließt sich in einem zweiten litthauischen Liede eine Rosenknospe in den Händen der Schwester, deren Bruder in der Ferne stirbt, und in einer von Fr. Kind bearbeiteten deutschen Sage vom Rosenwart brechen die Rosen, die er gepflegt und nicht zum Blühen bringen kann, auf, sobald er stirbt[34]). Aehnlich erzählt eine Kinderlegende: ein Kind trägt eine Knospe heim, die ihm der Engel im Walde geschenkt hat; als die Rose erblühet, ist das Kind todt[35]). Am merkwürdigsten aber sind zwei Geschichten in der ältesten bekannten Bearbeitung des Volksromans von Dr. Faust, in welchen, wie von E. Sommer gründlich nachgewiesen ist[36]), eine bedeutende Anzahl von Zügen aus dem heidnischen Glauben unsrer germanischen Vorfahren

33) E. Sommer in d. Berlin. Jahrb. 1844, März Nr. 60, S. 479. — 34) Ebendas. — 35) J. Grimm, D. Mythol. 2. Ausg. S. 786. Der Glaube, daß fallende Rosen Todverkündigerinnen sind, blickt auch durch das Lied im Wunderhorn 3, S. 21. Bemerkenswerth ist ferner die Sage aus dem Kloster Corvey von einer Tod verkündenden Lilie. So oft einer aus den Brüdern sterben sollte, bekam er drei Tage vor seinem Verscheiden eine Vorwarnung vermittelst einer Lilie an einem ehernen Kranze, der im Chore hieng. Denn diese Lilie kam allezeit wunderbarlich herab und erschien in dem Stuhl desjenigen Bruders, dessen Lebensende bevorstand. (Deutsche Sagen, herausgeg. von den Brüdern Grimm, 1, S. 351 f.) — 36) In der allgemeinen Encyclopädie, Sect. 1, Th. 42, S. 93 ff.

eingegangen ist. Nach der einen sprießt, wenn ein Zauberer einem Menschen den Kopf abschlagen will, um ihn nachher wieder aufzusetzen, zuvor aus einem dabei stehenden Gefäß mit Wasser eine Lilie oder Rose, welche die Wurzel des Lebens heißt, und verschwindet, sobald der Kopf wieder an seiner Stelle sitzt; wird indessen einer solchen Lilie der Stiel geschlitzt, so kann der Enthauptete nicht wieder lebendig gemacht werden. Nach der andern läßt Faust selbst, den ein Andrer verhindert, das Kunststück mit dem Kopfabhauen glücklich auszuführen, aus dem Tisch eine Lilie hervorwachsen, der er das Haupt oder die Blume abschlägt, und sogleich fällt derjenige, der dem Zauberer bei seinem Werke hinderlich gewesen, todt von der Bank[37]). Offenbar liegt diesen Sagen die Vorstellung zu Grunde, daß die Seele, die ihren Leib verläßt, in eine schon vorhandene, entweder noch geschlossene, oder bereits entfaltete Blume fährt, sei es dauernd, sei es nur eine kurze Zeit lang darin zu verweilen, wie in einem Leibe, der zu ihrem Bestehen nothwendig ist. Wird die Blume geschlitzt oder gebrochen, so entflieht die Seele daraus, und der Zauberer, der nicht gleich für eine neue Hülle Sorge getragen, mit der sie sich umkleiden kann, verliert die Macht über sie, weil er nicht mehr weiß, wo sie nun gebunden ist. Darum muß nach der ersten Erzählung im Volksroman der Enthauptete todt bleiben, nach der zweiten der sogleich mit der Durchschneidung der Lilie sterben, dessen Seele den Augenblick zuvor in die Blume gezaubert worden ist.

Hatte der Glaube an diese Art von Seelenwanderung — denn für etwas Anderes werden wir nun wohl nicht mehr den Grundgedanken halten dürfen, den die Poesie auf so mannigfaltige und so anmuthige Weise ausgebildet hat — hatte er, sage ich, einmal sich festgesetzt, so lag es der Phantasie nicht gar zu fern, ihn auch dahin zu erweitern, daß die Seele nicht erst ihren Leib zu verlassen brauchte, um in eine

37) Scheible's Kloster 2, S. 1042 ff. und S. 530 f. Vgl. dazu die Sagen der Brüder Grimm, 2, S. 152 f.

Pflanze überzugehen, sondern daß dieser mit ihr zugleich sich in ein Gewächs umsetzte. Griechische Mythen melden von mehreren solchen Verwandlungen: Daphne wird zum Lorbeer, Syrinx zum Rohr, Phaethons Schwestern zu Pappeln, Philemon und Baucis ebenfalls zu Bäumen[38]). Auch die deutsche Sage weiß Aehnliches zu berichten. Nach einer elsässischen Ueberlieferung, die Jac. Balde dichterisch behandelt hat, wird eine Jungfrau, welche ehelos bleiben will und bleibt, auf ihr Gebet an die Jungfrau Maria in dem Augenblicke, wo sie stirbt, in eine Linde verwandelt, die sich vor der Kirche der heiligen Jungfrau erhebt:

Und wacht vor ihrem Tempel hier,
Neiget das Haupt und bewegt die Arme mit süßem Verlangen,
Und grüßt mit sanftem Säuseln sie.
Könnte dein Ohr vernehmen die zarten Worte der Blätter,
Du hörtest ihr Ave noch[39]).

Die Wegewarte oder Wegebreite soll eine Frau gewesen sein, die ihres Buhlen am Wege wartete und dort die Verwandlung erlitt[40]); aus welcher Ursache, wissen wir nicht; und ein Mädchen, das, wie ein Volkslied meldet[41]), um den erschlagenen Geliebten bereits sieben Jahre geweint hat, erwiedert denen, die es auffordern, das Weinen zu lassen und lieber einen andern Mann zu nehmen:

„Eh' als ich laß das Weinen stehn,
Will ich lieber auf die Wegscheid gehn,
Eine Feldblum' dort zu werden.

Vormittags will ich schön aufblühn,
Nachmittags will ich traurig stehn;
Wo alle Leut' vorübergehn,
Da will ich immer traurig stehn."

---

38) Vgl. auch die Noten in Heyne's Virgil zu Aen. 3, 19 ff. — 39) Herders Terpsichore, in den Werken (zur schönen Litt. u. Kunst) 12, S. 90 ff. — 40) J. Grimm a. a. O. S. 787. — 41) Meinert, Alte deutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens, S. 5 f.

Mit diesen Versen könnte ich sofort zum Schluß meines Aufsatzes übergehen, müßte ich nicht erst dem Vorwurf vorzubeugen suchen, daß ich die Beantwortung zweier Hauptfragen hier ganz umgangen habe: die eine, wie man im Alterthum, wenn die so häufige Wiederkehr jener dichterischen Vorstellung bei den indogermanischen Völkern wirklich auf deren einstmaligem Glauben an eine Seelenwanderung beruht, darauf kommen konnte, die Seelen nach dem Tode grade in Pflanzen übergehen zu lassen? die andere, ob dieser Glaube nicht noch andere Gestalten angenommen hat? Ich kann nämlich darauf nur erwiedern, daß sich auf die erste Frage wohl eine Antwort finden ließe, mich aber eine einigermaßen genügende Ausführung derselben hier zu weit führen würde, und daß die zweite für den Augenblick dadurch erledigt scheinen könnte, wenn ich damit nicht zurückhalte, daß allerdings auch für den Glauben an ein Uebergehen der Seele in Thiere, vornehmlich in Vögel, aus Sagen und Dichtungen der indogermanischen Völker sich viele Belegstellen beibringen lassen[42]), worauf ich hier aber eben so wenig weiter eingehen kann, als auf jenen ersten Punkt.

Ich schließe demnach mit zwei Bemerkungen. Sie sollen unsern Blick von der Aussicht in eine große zeitliche und räumliche Ferne in einen engern Bezirk zurücklenken.

Erstens. Unter den Gewächsen, mit welchen wir die Seele nach der Trennung von ihrem menschlichen Leibe umkleidet gefunden haben, oder deren sie sich wenigstens als Mittel bedient, um noch nach dieser Trennung sich in irgend einer Art für die sinnliche Anschauung kund zu geben, treten anderwärts an die Stelle der Blumen sehr häufig Bäume oder Sträucher; die deutschen Gedichte und Sagen dagegen wissen fast nur von Blumen, und unter ihnen steht wieder allen übrigen die

42) Nur auf zwei, wie die Seelen Abgeschiedener durch Bäume auf dem Grabe gleichsam heraufsteigen, und sich dann in Vögel verwandeln, will ich hier hinweisen: auf die Märchen von „Aschenputtel“ und „Van den Machandel-Boom“ im 1. Th. der Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm.

Lilie voran. Es scheint mir, als hätte der Gedanke von dem Pflanzenleben der Seele kaum anmuthiger und sinniger gefaßt werden können, als in dieser deutschen Weise, unter der Gestalt der Blume, welche durch ihren hohen und schlanken Stengel, durch ihren schön gebildeten Kelch und durch ihr reines und zartes Weiß sich vor allen übrigen bei uns heimisch gewordenen auszeichnet. Die Lilie, längst das Sinnbild der Unschuld, war am ersten geeignet, die den Leidenschaften der Menschenwelt entrückte und schuldentsühnte Seele in sich aufzunehmen.

Zweitens. Als bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Männer, denen wir die Wiedergeburt unsrer Dichtung verdanken, als besonders Lessing und Herder zuerst auf den Werth des Volksliedes aufmerksam machten, das, von einer gekünstelten Stubenpoesie bei den Gebildeten verdrängt, lange in Verachtung gesunken war, erkannten sie darin zwar schon ein geistiges Erzeugniß, das neben dem Kunstliede der gelehrten Dichter einen gesunden Sinn noch eben so ansprechen könnte, wie Feld- und Waldblumen das Auge des Naturfreundes zu erquicken im Stande sind, selbst wenn sich ihm in seinem Garten die auserlesensten und schönsten Zierpflanzen darbieten. Aber der Gewinn für die Wissenschaft, für die Geistesgeschichte unsers Volkes, den die Folgezeit daraus ziehen sollte, und den unsere Tage daraus bereits gezogen haben, wurde damals wohl um so weniger geahnet, je kleiner auch noch heut zu Tage die Zahl derer ist, die davon wissen. Ich habe an einem Beispiele zu zeigen versucht, wie unser Volkslied uns einen Blick in die Zeiten eröffnet, wo das deutsche Volk noch ein Geistesleben führte, das in dunkeln Ahnungen bestand, und wo es die Ahnung von der ewigen Dauer des Seelenlebens in Vorstellungen hüllte, wie sie dem Kindessinn der Menschheit die schaffende Macht der Phantasie zuführte. In tausend andern Beispielen zeigt die Wissenschaft, die Jacob Grimm unter uns begründet, die er mit jüngern Gehülfen schon zu einer bewundernswürdigen Höhe auferbaut hat, daß in der Volksdichtung, in Sagen und Märchen noch mit am vernehmlichsten ein Nachhall jener Worte

zu uns herüber gedrungen ist, worin sich der Geist unsers Volkes in seiner Kindheit und Jugend mit sich selbst, worin er sich mit der Natur besprach [43]).

---

43) Einen Nachtrag zu dem Abdruck dieses Aufsatzes im Weimarischen Jahrbuch 2c. von Hoffmann und Schade hat daselbst 1, S. 479 ff. Reinh. Köhler geliefert.

Zu und über

Goethe's Gedicht,

Hans Sachsens

poetische Sendung.

Man wird bei Verfolgung des Bildungsganges unsrer poetischen Litteratur die Grenze zwischen dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert nicht überschreiten können, ohne sich alsbald wie in eine ganz neue Welt versetzt zu fühlen und einer Fülle von Erscheinungen zu begegnen, die mit den bis dahin wahrgenommenen den auffallendsten Gegensatz bilden. Die Dichtkunst, so lange Eigenthum der ganzen Nation, da alle Classen sie übten, alle aus ihr Genuß zogen, ist auf einmal dem Bereich der Mehrzahl im Volke entrückt und hat sich in die fast ausschließliche Pflege der gelehrt-gebildeten Stände begeben: für diese beinahe allein treibt sie nun auch bald und auf lange Zeit, mit Beeinträchtigung der nicht gelehrten Volksclassen, ihre Blüthen und Früchte. Wir gewahren ferner nicht bloß ganz neue Gegenstände und ganz neue, der Fremde strenger oder freier nachgebildete Formen, vor denen die althergebrachten volks- und kunstmäßigen zurücktreten oder völlig verschwinden; sondern, was noch mehr ist, auch die innere Behandlung und Gestaltung der poetischen Stoffe, der Geist, der an ihnen zur Erscheinung gebracht werden soll, die äußern Mittel, die zur Versinnlichung und Ausschmückung des dichterischen Gedankens verwandt werden: dies alles sticht gegen die frühern Zeiten mehr oder weniger grell ab und drängt uns die Ueberzeugung auf, daß nun auch unsre poetische Litteratur, wie bereits früher die wissenschaftliche, aus dem Mittelalter in die neuere Zeit übergetreten ist.

Es ist wahr, daß auch hier dem Blick, der nicht bloß über die Oberfläche der Erscheinungen hinstreift, der vielmehr in deren Tiefen zu dringen und ihre Wesenheit zu ergründen sucht, zwischen dem Vorher und Nachher ein innerer Zusammenhang im Ganzen wie im Einzelnen erkennbar wird, bald deutlicher, bald versteckter: allein der zu Tage liegenden Fäden, welche die deutsche Poesie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts an die der nähern und fernern Vorzeit knüpfen, sind nur wenige, und ich glaube nicht, daß es außer der lyrischen Gattung noch eine andere gibt, in der sie nicht wenigstens einmal seit Eintritt unserer neuern kunstmäßigen Dichtung abgerissen und erst nach längerer oder kürzerer Zeit wieder aufgenommen und weiter gesponnen wären.

Es liegt ein eigner Reiz für den Freund der vaterländischen Poesie darin, diese Fäden, wo sie nie aus der Hand gelassen wurden, zu verfolgen, und da, wo sie abrissen, um erst später wieder aufgenommen zu werden, der Art ihrer Anknüpfung nachzuforschen, so wie der Stärke oder der Schwäche, die sie unter den Händen der neuern Dichter erlangt haben. Der Grund dieses Reizes liegt wiederum in dem Drange des menschlichen Geistes, dem innern Zusammenhang der Dinge überhaupt, sei es in der Natur, sei es in der Geschichte, nachzuspüren, und in der Befriedigung und dem Behagen, wovon er sich erfüllt fühlt, wenn sich ihm derselbe an irgend einer Stelle aufthut. Seinem Ursprunge, seinem Wesen, seiner Bestimmung nach ist unser Geist ja darauf angewiesen, jenem Drange nachzugeben; und er verkennt die Göttlichkeit des einen, die untheilbare Einheit des andern, so wie die Höhe der dritten in demselben Maaße, als er an den Dingen in ihrer Vereinzelung haften bleibt, indem er sich nur von ihrer Oberfläche fesseln läßt. Denn so wie er diese, sei es wo es wolle, selbst im Allereinzelnsten, zu durchbrechen trachtet, wird er zur Erforschung und Betrachtung des Allgemeinen fortgerissen, da in der Welt der Erscheinungen nichts für sich allein und abgesondert besteht, nichts aus sich allein vollständig begriffen werden kann.

Nirgend aber ist wohl die Anforderung an den Geist, sich das Verständniß des Besondern durch das Eingehen in's Allgemeine, so wie

dieses durch jenes zu vermitteln, so dringend gestellt, als bei Betrachtung der Gegenstände, die von seinem Ursprunge, seinem Wesen und seiner Bestimmung das unmittelbarste, und man möchte auch sagen, vollkommenste Zeugniß ablegen: bei Betrachtung der Werke der Kunst und der Wissenschaft.

Es hat wohl nicht leicht ein civilisiertes Volk gegeben, das sich in dem Gange seiner geistigen Entwickelung ganz frei und unberührt von fremden Einflüssen bewahrt hätte und gar nicht mit seinem Erkennen und Wissen, seinem Bilden und Dichten in ältern, anderswo als in seiner Heimath entstandenen Ueberlieferungen wurzelte. Selbst bei dem Volke des Alterthums, das vor allen andern seinem eigensten Natur- und Geistesleben die Elemente der einheitvollsten, in sich zu vollendeter Schönheit abgeschlossenen Bildung entnommen hat, bei dem griechischen, tritt es in demselben Grade, wie sich die historische Forschung erweitert, immer deutlicher heraus, daß es zahlreiche Bildungskeime und Anregungen im Gebiete der Kunst und Wissenschaft aus Asien und vornehmlich aus Aegypten überkommen habe.

Kaum jedoch dürfte ein anderes so verschiedene, bald fördernde, bald störende und verwirrende Anstöße von außen her in seiner geistigen Entwickelung und folglich auch in der treuen Abspiegelung derselben, in seiner poetischen Litteratur, erfahren haben, als das deutsche. Sie heben, so weit wir in seiner Geschichte hinaufsehen können, bereits mit der Einführung des Christenthums unter den germanischen Völkerstämmen an und haben bis auf die neueste Zeit ununterbrochen fortgedauert, bald vom griechischen und römischen Alterthum, bald von den ganz oder halb romanischen Völkern, bald von dem uns nahverwandten scandinavischen Norden, bald endlich vom Orient ausgehend. Alle diese entweder freiwillig aufgenommenen, oder uns aufgedrungenen Bildungselemente sind unsrer Volkseigenthümlichkeit, so zu sagen, eingeimpft worden, doch nicht wie einem Wildling veredelnde Reiser, sondern wie man wohl auch Reiser von andern Fruchtbäumen auf einzelne Aeste und Zweige eines Stammes zu pfropfen pflegt, der bereits gesunde, edle

und süße Frucht getragen hat. Zu Zeiten freilich haben die fremden Schößlinge so sehr die Säfte des Stammes in sich gesogen, daß die alten echten Zweige kaum ein anderes als kümmerliches Leben fristen konnten, ja manche ganz ausgehen mußten; dann hat es aber auch Zeiten gegeben, wo die Säfte wieder die alten Wege suchten und fanden, und wo der Baum in allen seinen Verzweigungen den buntesten Farbenwechsel an Blüthen und Früchten darbot. Eine solche Zeit war seit den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch die sächsischen und preußischen Dichter, durch Klopstock und Wieland, und vor allen andern durch Lessing vorbereitet worden und trat wirklich dreißig Jahre später mit den Göttinger Freunden, mit Herder und Goethe ein. Insbesondere war es Goethe, in dem zuerst wieder die volle Kraft der deutschen poetischen Natur in aller Gesundheit, Frische und Reinheit zum Durchbruch kam. Der Götz, der Werther, der größte und beste Theil des Egmont, die Anfänge des Faust, mehrere seiner schönsten Lieder und Balladen, und andere kleinere dramatische und erzählende Stücke fielen alle in die siebziger und den Anfang der achtziger Jahre und verkündeten, daß die Deutschen in der Poesie, nach langem Umherschweifen in fremden Gebieten, wieder bei sich heimisch zu werden anfiengen und auf eigenen Füßen stehen lernten.

Hier ist es nun auch, wo man vorzüglich das Wiederanknüpfen jener ältern poetischen Fäden zu gewärtigen hat, worauf ich vorher deutete; und je mehr man sich bei der Beschäftigung mit der Geschichte unserer Dichtkunst davon überzeugen lernt, daß das Echte, Dauernde, nie Veraltende, wenn auch bisweilen Verkannte, gerade das in ihr ist, was aus dem eigensten Geiste des deutschen Volkes hervorgegangen, was echt national und durch seine Wurzeln mit der innern und äußern Geschichte unsres Volkes verwachsen ist, desto mehr steigert sich in einem auch die Lust, gerade diesen Fäden nachzugehen und sie sich offen vor Augen zu legen. Daß sie in der Lyrik nie ganz abgerissen wurden, habe ich schon erwähnt: aber in der weltlichen waren sie nur dünn gewesen; sie wurden voller, reicher, goldener, als Goethe und die Göttinger das

alte, so lange verachtete Volkslied in Inhalt, Form und Ton neu aufnahmen und veredelten. Das erzählende Lied war so gut wie ganz aus der neudeutschen Litteratur geschwunden und lebte nur noch als Nachhall des ältern epischen Volksgesanges unter den niedern Ständen fort. Bürgers, der Stolberge und vor allen Goethe's Balladen belebten es aufs neue in kunstmäßiger Form, aber in volksmäßigem Tone. Als im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert an die Stelle der ältern poetischen Rittermären und Erzählungen der Roman, die Novelle und der Schwank in prosaischer Form getreten waren, hatte sich zwischen diesen Erzählungswerken und der nun erst sich freier und mannigfaltiger gestaltenden dritten poetischen Hauptgattung, der dramatischen, bald ein näheres Verhältniß gebildet. Denn kaum hatte das Volksschauspiel den ersten Versuch gemacht, sich seiner ursprünglichen Rohheit und kindischen Unbeholfenheit zu entwinden, als es sich auch schon der beliebtesten Romane, Novellen und Schwänke bemächtigte und sie in Vers und Reim gekleidet zur Darstellung brachte. Allein es blieb hier bei den ersten, noch immer sehr rohen Versuchen, wie sie uns in den zahlreichen hier einschlagenden Werken Hans Sachsens, Jacob Ayrers und Anderer vorliegen. Seit Opitz nahm das Drama einen entschieden anderen, unvolksthümlichen Charakter an, und jene Romane und Novellen blieben dem niedern Volke überlassen, das sie in der zusammengeschrumpften und immer mehr verwitternden Gestalt der sogenannten Volksbücher zu lesen nicht müde ward. Sie waren die letzten Trümmer des ganzen Reichthums altdeutscher erzählender Poesie, die, wenn man den Reineke Vos ausnimmt, noch als wirklich lebendige Ueberlieferung aus dem Mittelalter in die neuere Zeit herüberreichten, von den gelehrten Dichtern aber verschmäht und verachtet. Sie fand der Knabe Goethe, wie er uns selbst erzählt hat[1]), vor dem elterlichen Hause auf dem Tischchen eines Büchertrödlers, und die Eindrücke, die er durch sie, als er sie sich mit Begierde aneignete und wiederholentlich las, sowie durch das volksmäßige Pup-

1) Goethe's Werke, Kl. Ausg. von 1827 ff. Bd. 24, S. 50 f.

penspiel vom Dr. Faust empfieng, waren keine vorübergehenden. Es ist bekannt genug, wie er die Grundideen einzelner, wie des Faust, des ewigen Juden, der Melusine, in sein innerstes Geistesleben aufgenommen hatte, und wie er sie frühzeitig in sich zu verarbeiten und äußerlich neu zu gestalten anfieng. Bereits früher hatte Lessing sich der Sage des Faust, wie er sie im Volksbuche und im Puppenspiel fand, mit großem Eifer zugewandt und sie, wie eine Nachricht lautet[2], ganz dramatisiert; später folgten Tieck und Andere in der kunstmäßigen Umbildung jener alten Romane und Novellenstoffe, theils in erzählender, theils in dramatischer Form. Doch um hier zunächst bei dem stehen zu bleiben, was gerade durch Goethe für die Wiederanknüpfung der neuern deutschen Poesie an die ältere geschehen ist, so habe ich bisher absichtlich eins seiner kleinern hierher zu rechnenden Werke unerwähnt gelassen, weil es von nun an vorzugsweise Gegenstand unserer Betrachtung sein soll. Es ist das, wodurch er den ehrwürdigen Altmeister Hans Sachs seinen Zeitgenossen wieder näher zu bringen suchte, nachdem er selbst zu ihm bereits früher in ein nahes und inniges Verhältniß getreten war. Hören wir ihn darüber sich selbst aussprechen[3].

„Zu litterarischen Angelegenheiten zurückkehrend, muß ich einen „Umstand hervorheben, der auf die deutsche Poesie der damaligen Epoche „(d. h. zu Anfang der siebziger Jahre) großen Einfluß hatte und beson„ders zu beachten ist, weil eben diese Einwirkung in den ganzen Verlauf „unsrer Dichtkunst bis zum heutigen Tage gedauert hat und auch in der „Zukunft sich nicht verlieren kann.“

„Die Deutschen waren von den älteren Zeiten her an den Reim „gewöhnt, er brachte den Vortheil, daß man auf eine sehr naive Weise „verfahren und fast nur die Silben zählen durfte. Achtete man bei fort„schreitender Bildung mehr oder weniger instinctmäßig auch auf Sinn „und Bedeutung der Silben, so verdiente man Lob, welches sich manche „Dichter anzueignen wußten. Der Reim zeigte den Abschluß des poeti-

2) Lachmanns Ausg. B. 2, S. 494. — 3) B. 48, S. 83 ff.

„schen Satzes, bei kürzeren Zeilen waren sogar die kleineren Einschnitte „merklich, und ein natürlich wohlgebildetes Ohr sorgte für Abwechselung „und Anmuth. Nun aber nahm man auf einmal den Reim weg, ohne „zu bedenken, daß über den Silbenwerth nichts entschieden, ja schwer zu „entscheiden war. Klopstock gieng voran. Wie sehr er sich bemüht, und „was er geleistet, ist bekannt. Jederman fühlte die Unsicherheit der „Sache, man wollte sich nicht gern wagen, und, aufgefordert durch jene „Naturtendenz, griff man nach einer poetischen Prosa. Geßners höchst „liebliche Idyllen öffneten eine unendliche Bahn. Klopstock schrieb den „Dialog von Hermanns Schlacht in Prosa, so wie den Tod Adams. „Durch die bürgerlichen Trauerspiele, so wie durch die Dramen bemäch„tigte sich ein empfindungsvoller höherer Stil des Theaters, und umge„kehrt zog der fünffüßige Jambus, der sich durch Einfluß der Engländer „bei uns verbreitete, die Poesie zur Prosa herunter. Allein die Forde„rungen an Rhythmus und Reim konnte man im Allgemeinen nicht auf„geben. Ramler, obgleich nach unsichern Grundsätzen, streng gegen seine „eigene Sachen, konnte nicht unterlassen, diese Strenge auch gegen fremde „Werke geltend zu machen. Er verwandelte Prosa in Verse, veränderte „und verbesserte die Arbeit Anderer, wodurch er sich wenig Dank verdiente „und die Sache noch mehr verwirrte. Am besten aber gelang es denen, „die sich des herkömmlichen Reims mit einer gewissen Beobachtung des „Silbenwerthes bedienten und, durch natürlichen Geschmack geleitet, „unausgesprochene und unentschiedene Gesetze beobachteten; wie z. B. „Wieland, der, obgleich unnachahmlich, eine lange Zeit mäßigen Talen„ten zum Muster diente."

„Unsicher aber blieb die Ausübung auf jeden Fall, und es war kei„ner, auch der Besten, der nicht augenblicklich irre geworden wäre. Da„her entstand das Unglück, daß die eigentliche geniale Epoche unserer „Poesie weniger hervorbrachte, was man in seiner Art correct nennen „könnte; denn auch hier war die Zeit strömend, fordernd und thätig, „aber nicht betrachtend und sich selbst genugthuend."

„Um jedoch einen Boden zu finden, worauf man poetisch fußen,

„um ein Element zu entdecken, in dem man freisinnig athmen könnte, „war man einige Jahrhunderte zurückgegangen, wo sich aus einem chao„tischen Zustande ernste Tüchtigkeiten glänzend hervorthaten, und so be„freundete man sich auch mit der Dichtkunst jener Zeiten. Die Minne„sänger lagen zu weit von uns ab; die Sprache hätte man erst studieren „müssen, und das war nicht unsere Sache: wir wollten leben und nicht „lernen."

„Hans Sachs, der wirklich meisterliche Dichter, lag uns am „nächsten. Ein wahres Talent, freilich nicht wie jene Ritter und Hof„männer, sondern ein schlichter Bürger, wie wir uns auch zu sein rühm„ten. Ein didactischer Realismus sagte uns zu, und wir benutzten den „leichten Rhythmus, den sich willig anbietenden Reim bei manchen Ge„legenheiten. Es schien diese Art so bequem zur Poesie des Tages, und „deren bedurften wir jede Stunde." —

So weit Goethe's Worte über sein Verhältniß zu Hans Sachs, bei dem wir nun einige Augenblicke verweilen wollen.

Hans Sachs wurde, wie er uns selbst erzählt, am 5. November 1494 zu Nürnberg geboren, wo sein Vater Schneider war. Vom siebenten Jahre an besuchte er die lateinische Schule: „darin lernt' ich," sagt er, „Puerilia, Grammatica und Musica, nach schlichtem Brauch derselben Zeit, solchs alls ist mir vergessen seit." Denn bereits im funfzehnten Jahre mußte er die Schulbank mit dem Schuhmacherschemel vertauschen. Nach zweijähriger Lehrzeit trat er seine Wanderschaft an, welche ihn durch fast alle deutsche Landschaften und in die vornehmsten vaterländischen Städte führte. Diese besuchte er nicht bloß, um sich in seinem Handwerk zu vervollkommnen; ein Hauptaugenmerk blieben für ihn immer die Ortschaften, wo die Kunst des Meistergesangs blühte, mit deren Anfangsgründen er bereits daheim durch den Leineweber und Meistersänger Lienhart Nunnenbeck bekannt gemacht worden war. Im Jahre 1516 nach Nürnberg heimgekehrt, ließ er sich daselbst als Bürger und Meister nieder und verheirathete sich drei Jahre später mit Kunigunde Kreuzer, die er herzlich liebte, und mit der er ein und vierzig Jahre in

einer glücklichen Ehe lebte. In seinem sechs und sechzigsten verheirathete er sich zum zweitenmale. Bei herannahendem höhern Alter wurde er sehr schwach und der Gebrauch seiner Sinne, besonders des Gesichts und Gehörs, verließ ihn. Dennoch behielt er bis zum letzten Augenblicke seines Lebens die glückliche Gelassenheit und Heiterkeit, die ihm von jeher eigen war. Ein rührendes Bild des hochbetagten Dichters entwirft uns einer seiner Schüler, Adam Puschmann, in einem Meistergesange[4]). Im Traum wird er in eine große, herrliche Stadt versetzt, wo er mitten in einem wundervollen Garten in einem zierlichen Lusthäuslein an einem mit grüner Seide bedeckten Tische den alten Meister sitzen sieht, grau und weiß, wie eine Taube, lesend in einem schönen großen, goldbeschlagenen Buche und umgeben von vielen andern Büchern, nach denen der alte Herr bisweilen hinblickte. Wer zu ihm eintrat und ihn aus der Ferne grüßte, den sah er an, sagte nichts, sondern neigte schweigend sein schwaches Haupt. Er starb am 24. Januar 1576, im zwei und achtzigsten Lebensjahre.

Während seiner Wanderschaft hatte er sich fleißig in den Singschulen der Meister umgesehen und deren Kunst gründlich zu erlernen sich bemüht. Im zwanzigsten Jahre dichtete er zu München seinen ersten meisterlichen Gesang nach allen Regeln der Kunst, dem er im Laufe seines langen Lebens noch über viertausend schulmäßige Lieder folgen ließ. Aber in diesen Reimereien zeigen sich nur alle Mängel und Unformen, so wie die ganze poetische Armuth, die dem Meistergesang des sechzehnten Jahrhunderts überhaupt eigen waren. Wenn Hans Sachs nichts desto weniger einer der größten deutschen Dichter dieses Zeitalters genannt werden muß, so hat er diese Auszeichnung nur denjenigen Gedichten zu verdanken, die er, so zu sagen, außer der Schule, in der einfachen, schlichten Form der kurzen Reimpaare und im Ton der Volkspoesie abfaßte. Nur diese Stücke, deren Zahl er selbst auf etwa zweitausend angibt, hat er für den Druck geordnet und in fünf Foliobänden

4) Vgl. W. Wackernagels Leseb. 2, Sp. 171 ff.

herausgegeben. Sie gehören fast allen Dichtarten an, die in jener Zeit bei uns geübt wurden. Vieles darunter ist freilich so unpoetisch, wie möglich, da Hans Sachs sich oft an Gegenstände gemacht hat, die ihrer ganzen Natur nach jeder dichterischen Auffassung und Gestaltung schlechthin widerstreben; ein guter Theil aber, zumal unter den Erzählungen, Schwänken, Fabeln, Fastnachtsspielen, Gleichnißreden, läßt kaum etwas anderes zu wünschen übrig, als eine feinere Sprache und eine geregeltere Form. Ueber die Stellung, die Hans Sachs in seiner Zeit einnahm, weiß ich in der Kürze nichts Besseres zu sagen, als was sich in dem Handbuche von Gervinus vorfindet[5]). „Hans Sachs," heißt es hier, „eröffnet in seinen zahllosen Poesien, wenn wir sie nach ihrem Inhalte betrachten, die ganze Fülle der Zustände, die ungeheure Bewegung und Mannigfaltigkeit der Bestrebungen jener überreichen Zeit, behandelt aber diese practischen Stoffe, — wie es dem schlichten Bürgersmann — zukam. Ein Mitglied jener reinhaltenden Handwerksgesellschaften, betrachtete er die Dinge aus einer glücklichen Ferne, mit einem ungetrübten Gleichmuthe und Humor; ein Bürger jener Stadt, die damals die Ersten in jedem Fache in sich schloß, sammelte er in glücklicher Begabung das Viele, was in dieser Zeit reiner Volksbildung dem Manne des Volks erreichbar war, und übersah die öffentlichen Dinge aus einer gewissen Höhe in einer großen Fülle. Er schloß sich der Reformation an und den Gemeinsinnigen im deutschen Reiche, er verfocht die ergriffene Partei, aber er vergaß nie seinen Standpunkt und blieb immer der dichtende Handwerksmann und der handwerksmäßige Dichter; er schrieb nicht geharnischte Reden gegen das Reich, wie Hutten, und ließ sich nicht auf die Glossen der Rechtsgelehrten ein; er predigte nicht mit feuriger Zunge, wie Luther, und hielt sich fern von den Spitzfindigkeiten der Theologen —. Seine Schriften hätten den feurigen Hutten nicht interessieren können, aber sie interessierten den stillen Melanchthon; sie konnten keine Eroberung machen, aber behaupten, und er galt auch wei-

5) Handb. d. Gesch. d. poet. Litterat. u. s. w. §. 135.

terhin im 16. Jahrhundert selbst bei Gelehrten und Geistlichen als eine moralische Autorität." —

Anders wurde es in der Folgezeit. Zwar gab es noch immer während des siebzehnten Jahrhunderts einzelne Verständige, die den Werth der Hans Sachsischen Poesie anerkannten, selbst nachdem die deutsche Dichtkunst durch Opitz eine so sehr von jener ältern abweichende Gestaltung erhalten hatte; im Allgemeinen jedoch sank sein Ansehen sichtlich, zumal nach der Mitte dieses Jahrhunderts. Immer mehr drang die Meinung durch, Hans Sachs sei nichts weiter als ein elender, geschmackloser Reimer gewesen, der keine Ahnung von der Kunsthöhe gehabt habe, auf welche die Dichter dieses Zeitalters sich in ihrer Eitelkeit und thörichten Nachäffung des Auslandes hinaufgeträumt hatten. Ganz unverhüllt trat sie ans Licht in dem verrufenen Streit zwischen Wernicke und Postel in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts. Wernicke, von Postel beleidigt, suchte sich durch ein sogenanntes Heldengedicht zu rächen, welches „Hans Sachs" überschrieben war. Der Inhalt lief ungefähr darauf hinaus, daß der Nürnberger Meister, der, wie es hier heißt:

> lang in Deutschland herrschte,
> Und nach der Füße Maaß hier Schuhe macht' und verschte,
> Der in der Dummheit Reich und Hauptstadt Lobesan
> Den ersten Preis durch Reim ohn' allen Streit gewann —

in seinem Alter auf einen Nachfolger sinnt, der ihm am meisten gleiche. Stelpo, so wird Postel genannt, scheint ihm dieser Stelle am würdigsten, und er läßt ihn in dem Zuchthause zu Hamburg unter einem Zulauf allerhand Pöbels krönen. Nachdem er ihm noch mancherlei Regeln gegeben, sinkt er taumelnd auf einem Fallbret unter, sein Schurzfell mit vielen Segenssprüchen dem Stelpo hinterlassend. Zuletzt wird noch gemeldet, daß Hans Sachs so gut auf dem Dudelsack, wie Stelpo auf dem Clavier zu spielen gewußt habe.

Diese plumpe Verhöhnung konnte nicht aufgewogen werden durch das Lob, welches einzelne, theils ältere, theils jüngere Schriftsteller,

unter den letztern namentlich auch Gottsched, unserm Meister ertheilten: bei der großen Menge war er in Verachtung gesunken, aus der ihn auch die gut gemeinte und gelehrte, aber pedantische und geschmacklos weitschweifige Lebensbeschreibung nicht reißen konnte, die der Altenburger Professor Ranisch seinem Andenken im J. 1765 widmete. Doch nicht lange darauf trat Goethe zu ihm in jenes nähere Verhältniß, wovon oben die Rede gewesen ist, und von Liebe und Verehrung für den alten Meister durchdrungen, dichtete er, in Form und Ton ihn nachahmend, seine unvergleichliche „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung," welche zuerst, mit einem Nachworte Wielands, im Aprilhefte des d. Merkurs vom J. 1776 erschien und den Nürnberger Dichter in so anschaulicher Lebendigkeit, nach seiner ganzen Art und Weise, der Nachwelt vergegenwärtigte, daß von da an das Urtheil über ihn plötzlich wieder umschlug und Bertuch schon an eine neue Ausgabe seiner Werke denken konnte, die freilich nie zu Stande gekommen ist, wofür er und Andere uns aber einigen Ersatz in der Bekanntmachung des Besten und Ansprechendsten, theils in der ursprünglichen Gestalt, theils in erneuter Sprache, geboten haben.

Der Rahmen, worin Goethe sein Gedicht, zu welchem wir nun endlich selbst gelangen, gefaßt hat, ist ihm, wie ich vermuthe, in der Form geboten worden, worin ursprünglich viele Stücke von Hans Sachs, zumal die kleineren, auf schnelle Verbreitung berechneten, unter das Volk gebracht wurden: einzelne Bogen, oben mit einem Holzschnitte geziert, der das bildlich darstellte, was darunter in Worten ausgedrückt stand, wie in dem von R. Z. Becker besorgten Wiederabdruck einer Anzahl alter Holzstöcke mit den dazu gehörigen Gedichten zu sehen ist[6]. So fingiert Goethe einen ähnlichen alten Holzschnitt, der Hans Sachsens Dichterweihe zum Gegenstand hat, und wozu er nun die Erklärung gibt.

---

6) Hans Sachs im Gewande seiner Zeit u. s. w. Gotha 1821. Fol.

In seiner Werkstatt Sonntags früh
Steht unser theurer Meister hie,
Sein schmutzig Schurzfell abgelegt,
Einen saubern Feierwamms er trägt,
Läßt Pechdraht, Hammer und Kneipe rasten,
Die Ahl steckt an dem Arbeitskasten;
Er ruht nun auch am sieb'nten Tag
Von manchem Zug und manchem Schlag.

Wie er die Frühlings-Sonne spürt,
Die Ruh ihm neue Arbeit gebiert:
Er fühlt, daß er eine kleine Welt
In seinem Gehirne brütend hält,
Daß die fängt an zu wirken und zu leben,
Daß er sie gerne möcht' von sich geben.

Er hätt ein Auge treu und klug,
Und wär auch liebevoll genug,
Zu schauen manches klar und rein,
Und wieder alles zu machen sein;
Hätt auch eine Zunge, die sich ergoß,
Und leicht und fein in Worte floß;
Deß thäten die Musen sich erfreun,
Wollten ihn zum Meistersänger weihn.

Da tritt herein ein junges Weib,
Mit voller Brust und rundem Leib,
Kräftig sie auf den Füßen steht,
Grad, edel vor sich hin sie geht,
Ohne mit Schlepp' und Steiß zu schwenzen,
Oder mit den Augen herum zu scharlenzen.
Sie trägt einen Maaßstab in ihrer Hand,
Ihr Gürtel ist ein gülden Band,
Hätt auf dem Haupt einen Kornähr-Kranz,
Ihr Auge war lichten Tages Glanz;
Man nennt sie thätig Ehrbarkeit,
Sonst auch Großmuth, Rechtfertigkeit.

Die tritt mit gutem Gruß herein;
Er drob nicht mag verwundert sein,
Denn wie sie ist, so gut und schön,
Meint er, er hätt' sie lang gesehn.

Die spricht: Ich habe dich auserlesen,
Vor vielen in dem Weltwirrwesen,
Daß du sollst haben klare Sinnen,
Nichts ungeschicklich's magst beginnen.
Wenn andre durch einander rennen,
Sollst du's mit treuem Blick erkennen;
Wenn andre bärmlich sich beklagen,
Sollst schwankweis deine Sach' fürtragen;
Sollst halten über Ehr' und Recht,
In allem Ding sein schlicht und schlecht,
Frummkeit und Tugend bieder preisen,
Das Böse mit seinem Namen heißen.
Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
Sondern die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innre Kraft und Ständigkeit.
Der Natur Genius an der Hand
Soll dich führen durch alle Land,
Soll dir zeigen alles Leben,
Der Menschen wunderliches Weben,
Ihr Wirren, Suchen, Stoßen und Treiben,
Schieben, Reißen, Drängen und Reiben,
Wie kunterbunt die Wirthschaft tollert,
Der Ameishauf durcheinander kollert;
Mag dir aber bei allem geschehn,
Als thätst in einen Zauberkasten sehn.
Schreib das dem Menschenvolk auf Erden,
Ob's ihm möcht' eine Witzung werden.
Da macht sie ihm ein Fenster auf,
Zeigt ihm draußen viel bunten Hauf,
Unter dem Himmel allerlei Wesen,
Wie ihr's mögt in seinen Schriften lesen.

Wie nun der liebe Meister sich
An der Natur freut wunniglich,
Da seht ihr an der andern Seiten
Ein altes Weiblein zu ihm gleiten;
Man nennet sie Historia,
Mythologia, Fabula;

Sie schleppt mit keichend-wankenden Schritten
Eine große Tafel in Holz geschnitten;
Darauf seht ihr mit weiten Aermeln und Falten
Gott Vater Kinderlehre halten,
Adam, Eva, Paradies und Schlang,
Sodom und Gomorra's Untergang,
Könnt auch die zwölf durchlauchtigen Frauen
Da in einem Ehren-Spiegel schauen;
Dann allerlei Blutdurst, Frevel und Mord,
Der zwölf Tyrannen Schandenport,
Auch allerlei Lehr und gute Weis.
Könnt sehn St. Peter mit der Gaiß,
Ueber der Welt Regiment unzufrieden,
Von unserm Herrn zurecht beschieden.
Auch war bemahlt der weite Raum
Ihres Kleids und Schlepps und auch der Saum
Mit weltlich Tugend und Laster Geschicht.

Unser Meister das all ersicht
Und freut sich dessen wundersam,
Denn es dient sehr in seinen Kram.
Von wannen es sich eignet sehr
Gut Exempel und gute Lehr,
Erzählt das eben fix und treu,
Als wär' er selbst gesin dabei.
Sein Geist war ganz dahin gebannt,
Er hätt' kein Auge davon verwandt,
Hätt' er nicht hinter seinem Rucken
Hören mit Klappern und Schellen spucken.

Da thät er einen Narren spüren
Mit Bocks- und Affensprüng hofieren,
Und ihm mit Schwank und Narretheiden
Ein lustig Zwischenspiel bereiten;
Schleppt hinter sich an einer Leinen
Alle Narren, groß und kleinen,
Dick und hager, gestreckt und krumb,
All zu witzig und all zu dumb.
Mit einem großen Farrenschwanz
Regiert er sie wie ein'n Affentanz.
Bespöttet eines jeden Fürm,
Treibt sie in's Bad, schneid't ihnen die Würm,
Und führet gar bitter viel Beschwerden,
Daß ihrer doch nicht wollen wen'ger werden.

Wie er sich sieht so um und um,
Kehrt ihm das fast den Kopf herum,
Wie er wollt' Worte zu allem finden?
Wie er möcht' so viel Schwall verbinden?
Wie er möcht' immer muthig bleiben,
So fort zu singen und zu schreiben?
Da steigt auf einer Wolke Saum
Herein zu's Oberfensters Raum
Die Muse heilig anzuschauen,
Wie ein Bild unsrer lieben Frauen.
Die umgibt ihn mit ihrer Klarheit
Immer kräftig wirkender Wahrheit.
Sie spricht: Ich komm um dich zu weihn,
Nimm meinen Segen und Gedeihn!
Ein heilig Feuer, das in dir ruht,
Schlag aus in hohe lichte Glut!
Doch daß das Leben, das dich treibt,
Immer bei holden Kräften bleibt;
Hab ich deinem innern Wesen
Nahrung und Balsam auserlesen,
Daß deine Seel' sei wonnereich
Einer Knospe im Thaue gleich.

Da zeigt sie ihm hinter seinem Haus
Heimlich zur Hinterthür hinaus
In dem eng umzäunten Garten
Ein holdes Mägdlein sitzend warten
Am Bächlein, beim Hollunderstrauch;
Mit abgesenktem Haupt und Aug
Sitzt unter einem Apfelbaum
Und spürt die Welt rings um sich kaum,
Hat Rosen in ihren Schooß gepflückt
Und bindet ein Kränzlein sehr geschickt,
Mit hellen Knospen und Blättern drein:
Für wen mag wohl das Kränzel sein?
So sitzt sie in sich selbst geneigt,

In Hoffnungsfülle ihr Busen steigt,
Ihr Wesen ist so ahndevoll,
Weiß nicht, was sie sich wünschen soll,
Und unter vieler Grillen Lauf
Steigt wohl einmal ein Seufzer auf.

Warum ist deine Stirn so trüb?
Das was dich dränget, süße Lieb,
Ist volle Wonn und Seligkeit,
Die dir in Einem ist bereit,
Der manches Schicksal wirrevoll
An deinem Auge sich lindern soll;
Der durch manch wonniglichen Kuß
Wiedergeboren werden muß,
Wie er den schlanken Leib umfaßt,
Von aller Mühe findet Rast,
Wie er in's liebe Aermlein sinkt,
Neue Lebenstag und Kräfte trinkt.
Und dir kehrt neues Jugendglück,
Deine Schalkheit kehret dir zurück.
Mit Necken und manchen Schelmereien
Wirst ihn bald nagen, bald erfreuen.
So wird die Liebe nimmer alt,
Und wird der Dichter nimmer kalt!

Wie er so heimlich glücklich lebt,
Da droben in den Wolken schwebt
Ein Eichkranz ewig jung belaubt,
Den setzt die Nachwelt ihm auf's Haupt,
In Froschpfuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt. —

Goethe hat es nicht dabei wollen bewenden lassen, uns in allgemeinen Zügen Hans Sachsens Dichtweise und den Quell, woraus er schöpfte, zu schildern: um zu individualisieren und seinem Gemählde die gehörigen Lichter aufzusetzen, bringt er da, wo der auf Geschichte und Sage beruhenden Darstellungen des alten Meisters gedacht wird, mehrere seiner Stücke namentlich zur Sprache, und mit feinem Tact hat er gerade diejenigen ausgewählt, die uns Hans Sachsens eigenste Dichternatur recht lebendig vergegenwärtigen können. Diese trieb ihn aber immer vorzugsweise dazu hin, einerseits die sittliche Besserung seiner Mitmenschen zu fördern, andrerseits sie über ihre Stellung in der Welt, in der Volksgemeinde und in der Gesellschaft zu belehren und zu verständigen. Als Grundlage aller Sittlichkeit galt ihm eine gute Kinderzucht, Gehorsam gegen Gottes Gebot, Enthaltung von grob sinnlichen Genüssen und eine klare Vorstellung von den den Menschen schmückenden Tugenden; die Weltordnung und das Gedeihen gesellschaftlicher Zustände beruht ihm aber einmal auf der Enthaltung von aller Gewaltthat, dann nicht weniger auf der Unterdrückung des Eigendünkels und des Fürwitzes, der alles besser einrichten zu können vermeint, wenn ihm nur einmal freie Hand gelassen würde. Hierauf nun beziehen sich die Verse:

Sie schleppt mit keichend-wankenden Schritten
Eine große Tafel in Holz geschnitten;
Darauf seht ihr mit weiten Aermeln und Falten
Gott Vater Kinderlehre halten,
Adam, Eva, Paradies und Schlang,
Sodom und Gomorra's Untergang,
Könnt auch die zwölf durchlauchtigen Frauen
Da in einem Ehren-Spiegel schauen;
Dann allerlei Blutdurst, Frevel und Mord,
Der zwölf Tyrannen Schandenport,
Auch allerlei Lehr und gute Weis.
Könnt sehen St. Peter mit der Gaiß,
Ueber der Welt Regiment unzufrieden,
Von unserm Herrn zurecht beschieden.
Auch war bemahlt der weite Raum
Ihres Kleids und Schlepps und auch der Saum
Mit weltlich Tugend und Laster Geschicht.

Die Worte: „Darauf seht ihr mit weiten Aermeln und Falten Gott Vater Kinderlehre halten" deuten auf eins der naivsten und eigenthümlichsten dramatischen Werke hin, auf die „Komödie von den ungleichen Kindern Evae"[7]), welches das zweite unter den in den ersten Band der Folioausgabe von 1558 aufgenommenen ist, und das auch Tieck in den ersten Theil seines deutschen Theaters eingerückt hat. Darin treten auf Gott der Herr, zwei Engel, Adam und Eva, sechs gehorsame und eben so viel ungerathene Söhne der ersten Eltern, jene mit Abel, diese mit Kain an ihrer Spitze, dann noch Satan und ein Herold. Es versinnlicht diese Dichtung die Folgen einer guten und einer schlechten Kinderzucht, so einfältig und schlicht, in so unschuldiger Unbefangenheit und treuherziger Wahrheit, daß ein unverwöhnter und reiner Sinn sich kaum daran stoßen wird, wenn Gott Vater im Hause unsrer Stammeltern auftritt und die Kinder die Gebote, den Glauben und das Vaterunser nach Luthers kleinem Katechismus aufsagen läßt. — Unmittelbar voran geht ein anderes Drama, das erste in der ganzen Sammlung, die „Tragödie von Schöpfung, Fall und Austreibung Adams aus dem Paradies," worauf der nächstfolgende Vers unserer Stelle, „Adam, Eva, Paradies und Schlang" zielt: die Veranschaulichung der Folgen des Ungehorsams gegen Gottes Gebot. — Die Moral der Erzählung von „Sodom und Gomorra's Untergang," die sich gleichfalls im ersten Theil

7) Vgl. J. Grimm in Haupts Zeitschrift für deutsches Alterthum 2, S. 257 ff. und Blätter für litterar. Unterhalt. 1846. Nr. 222 f.

der Folioausgabe, so wie auch bei Becker mit dem dazu gehörigen Holzschnitt vorfindet, gibt der Dichter selbst am Schluß:

Bald gar verruchet wirt ein lant,
Da ungesträft bleibt sünd und schand:
So sträft denn got in seinem zoren.
Doch werden die sein nit verloren:
Er kann sie retten aus gefaer
Durch gnâd —.

In dem „Ehrenspiegel der zwölf durchlauchtigen Frauen" werden an zwölf Frauen des alten Testaments die zwölf vornehmsten Tugenden geschildert und gepriesen, nämlich: Mütterlichkeit, Glaubenssegen, Gehorsam, Holdseligkeit, Geduld, Redlichkeit, Gütigkeit, Treue, Verständigkeit, Mäßigkeit, Sanftmüthigkeit und Keuschheit.

Der „Schandenport der zwölf Tyrannen" des alten Testaments, worunter Pharao, Goliath, Saul, Achab sich befinden, versinnlicht deren „wüthiges Leben und erschrecklichen Untergang, allen Christen zum Trost, so unter dem schweren Joch des blutdürstigen Türken und anderer Tyrannen verstricket sind," mit der Schlußrede:

So denn got selber ist mit uns,
Wer wolt denn wider uns noch sein?
All tyrannen seint vil zu klein,
Dass sie ein hâr uns solten nemen,
Wider sein willen uns beschemen.
Im himel sitzt er und ir lacht,
Lâst treiben sie hôchmut und bracht,
So lang bis sein zoren anbrent,
Macht er ir tyrannei ein end,
Ir gwalt zerschmilzt dann wie das wachs.

Den allerliebsten Schwank von „Sanct Peter mit der Gaiß," auf den sich die Verse beziehen, „Könnt sehen St. Peter mit der Gaiß, über der Welt Regiment unzufrieden, von unserm Herrn zurecht beschieden," will ich, obschon er zu den bekanntesten Stücken des Dichters gehört, hier ganz mittheilen, wozu er sich auch wegen seines geringen Umfanges am ersten eignet.

Weil noch auf erden gieng Christus
Und auch mit im wandert Petrus,
Eins tags aus eim dorf mit im gieng,
Bei einer wegscheid Petrus anfieng:
O herre got und meister mein,
Mich wundert sêr der güte dein,
Weil du doch got almechtig bist,

Laest es doch gên zu aller frist
In aller welt gleich wie es gêt;
Wie Habacuc sagt der prophêt:
Frevel und gewalt gêt für recht,
Der gotlôs übervorteilt schlecht
Mit schalkheit den grechten und frummen;
Auch könn kein recht zu end mêr kummen;
Die lêr gên durch einander sêr,
Eben gleich wie die fisch im mer,
Da immer einer den andern verschlind,
Der boes den guten überwind.
Des stêt es übel an allen enden,
In obern und in nidern stenden.
Des sichst du zu und schweigest still,
Sam kümmer dich die sach nit vil,
Und gê dich eben glat nichts an.
Köntst doch alls übel understân,
Naemst recht ind hant die hêrschaft dein.
O solt ich ein jâr herr got sein
Und solt den gwalt haben wie du,
Ich wolt anderst schauen darzu,
Fuern vil ein besser regiment
Auf erdereich durch alle stend;
Ich wolt steuern mit meiner hant
Wucher, betrug, krieg, raub und brant;
Ich wolt anrichten ein ruehigs leben. —
Der herr sprach: Petre, sag mir eben,
Meinst, du woltst ie bass regieren,
Al ding auf erd bass ordinieren,
Die frummen schützen, die boesen plagen? —
Sanct Peter tet hinwider sagen:
Ja, es muest in der welt bass stên,
Nit also durch einander gên;
Ich wolt vil besser ordnung halten. —
Der herr sprach: nun, so must verwalten,
Petre, die hôhe hêrschaft mein:
Heut den tag solt du herrgot sein!
Schaff und gebeut alls was du wilt,
Sei hart, streng, guetig oder milt,
Gib aus den fluch oder den segen,
Gib schoen wetter, wint oder regen,
Du magst strâfen oder belônen,
Plagen, schützen oder verschônen:
In summa, mein ganz regiment
Sei heut den tag in deiner hend! —
Darmit reichet der herr sein stab,
Petro den in sein hende gab.
Petrus was des gar wolgemut,
Daucht sich der hêrlichkeit sêr gut.
In dem kam her ein armes weib,
Ganz dürr, mager und bleich von leib,
Barfuss, in eim zerrissen kleid,
Die treib ir geiss hin auf die weid.
Da sie mit auf die wegscheid kam,
Sprach sie: gê hin in gottes nam!
Got bhuet und beschütz dich immerdar,
Dass dir kein übel widerfar
Von wolfen oder ungewitter,
Wan ich kan wârlich ie nicht mit dir:
Ich muss gên arbeiten das taglôn,
Heint ich sunst nichts zu essen hôn
Da heim mit meinen kleinen kinden.
Nun gê hin, wo du weid tust finden;
Got behuet dich mit seiner hend! —
Mit dem die frau widerumb wendt
Ins dorf, so gieng die geiss ir strâss.
Der herr zu Petro sagen was:
Petre, hâst das gebet der armen
Gehoert? du must dich ir erbarmen;
Weil den tag bist herr got du,
So stêt dir auch billig zu,
Dass du die geiss nemst in dein hut,
Wie sie von herzen bitten tut,
Und behuet sie den ganzen tag,
Dass sie sich nit verirr im hag,
Nit fall noch müg gestolen wern,

Noch sie zerreissen wolf noch bern,
Dass auf den âbent widerumb
Die geiss unbeschedigt heim kumb
Der armen frauen in ir haus.
Gê hin und richt die sach wol aus! —
Petrus nam nâch des herren wort
Die geiss in sein but an dem ort
Und treib sie an die weid hindan.
Sich fieng Sanct Peters unru an:
Die geiss war mutig, jung und frech
Und bliebe gar nit in der naech,
Loff auf der weide hin und wider,
Steig ein berg auf, den andern nider
Und schloff hin und her durch die stauden.
Petrus mit echzen, blâsn und schnauden
Must immer nâchdrollen der geiss,
Und schein die sunn gar überheiss;
Der schweiss über sein leib abran.
Mit unru verzert der alte man
Den tag bis auf den âbent spât;
Machtlôs, hellig, ganz mued und mat
Die geiss widerumb heim hin brâcht.
Der herr sach Petrum an und lacht,
Sprach: Petre, wilt mein regiment
Noch lenger bhalten in deiner hend?—
Petrus sprach: lieber herre, nein:
Nim wider hin den stabe dein
Und dein gewalt! ich beger mit nichten
Forthin dein ampt mêr auszurichten.
Ich merk, dass mein weisheit kaum töcht,
Dass ich ein geiss regieren möcht
Mit grôsser angst, mue und arbeit.
O herr, vergib mir mein tôrheit!
Ich wil fort der regierung dein,
Weil ich leb, nit mêr reden ein. —
Der herr sprach: Petre, das selb tu,
So lebst du fort in stiller ru,
Und vertrau mir in meine hend,
Das almechtige regiment[8]. —

Noch muß ich zweier anderer Gedichte Hans Sachsens gedenken, welche Goethe im Auge hatte, als er den Narren mit seiner Sippschaft in sein Bild einführte, namentlich in den Versen:

„Mit einem großen Farrenschwanz
Regiert er sie wie ein'n Affentanz;
Bespöttet eines Jeden Fürm,
Treibt sie in's Bad, schneidt ihnen die Würm,
Und führt gar bitter viel Beschwerden,
Daß ihrer doch nicht wollen wen'ger werden."

Das eine, ein Schwank nach dem Italiener Poggio erzählt und das Narrenbad überschrieben, berichtet, wie ein Arzt zu Mailand in seinem Hofe eine übelriechende Lache gehabt, in welche er alle Wahnsinni-

8) Vgl. über die in das Heidenthum germanischer und stammverwandter Völker zurückreichende sagenhafte Grundlage dieser Erzählung J. Grimms deutsche Mythol. 2. Ausg., S. XXXVI ff.

gen, je nach der Art ihres Irrsinns, mehr oder weniger tief getaucht und theils dadurch, theils durch Hunger von ihrem Uebel geheilt habe. Einstmals aber entschlüpfte einer der ihm zur Herstellung übergebenen Narren aus dem Hause auf die Straße, wo er einen Jüngling zu Roß mit einem Sperber auf der Hand und zwei Jagdhunden am Bande auf sich zukommen sah, den er antrat und befragte, was ihm sein Jagdzug jährlich kostete und was eintrüge. Jener erwiederte auf die erste Frage, hundert, auf die andere, etwa drei Gulden. Da ermahnte ihn der Narr zur Flucht; denn geriethe er in des Arztes Hände, so würde er, als der größte Narr von allen, tiefer als irgend ein anderer in das üble Bad getaucht werden: woran der Dichter die Bemerkung knüpft, daß es für Deutschland wohl kein Schade sein möchte, besäße es auch ein solches Narrenbad. Eine Aufzählung der verschiedenen bei uns einheimischen Classen von Narren und eine Nutzanwendung, die bei Hans Sachs nie fehlt, beschließen das Ganze. — Viel ergetzlicher ist das andere Gedicht, ein Fastnachtsspiel, „das Narrenschneiden" benannt, das auch in Tiecks deutsches Theater aufgenommen ist. Die spielenden Personen sind der Arzt, sein Diener und der Kranke. Der letztgenannte begibt sich bei dem Arzte in die Cur, um von seinem hochangeschwollenen Leibe und mannigfachen damit verbundenen Leiden befreit zu werden. Nach vorgenommener Untersuchung wird eine Operation für nöthig befunden, der Kranke gebunden und ihm der Bauch aufgeschlitzt; und nun zieht der Arzt mit Hülfe einer Zange eine ganze Reihe von Narren heraus, die alle genau geschildert werden, bis zuletzt ein ganzes Narrennest der Zange folgen muß:

Allerlei gattung, als falsch juristen,
Schwarzkünstner und die alchamisten,
Finanzer, alifanzer und trügner,
Schmeichler, spotfeler und lügner etc.

Jetzt erst fühlt sich der Kranke ganz frei, und seine Wunde kann wieder geschlossen werden; er scheidet mit Dank von dem Arzte, der den Zuschauern noch zu guter Letzt ein Recept verschreibt, womit sie sich die Narren vom Leibe halten können:

Ein jeglicher, dieweil er lebt,
Lâss er sein vernunft meister sein,
Und reit sich selb im zaum gar fein,
Und tu sich fleissiglich umschauen
Bei reich und armen, man und frauen,
Und wem ein ding übel anstê,
Dass er desselben müssig gê;
Richt sein gedanken, wort und tât
Nâch weiser leute lêr und rât:
Zu pfand setz ich im treu und êr,
Das als denn bei im nimmer mêr
Gemelter narren keiner wachs. —

Es war gewiß ein glücklicher Gedanke Goethe's, ein Gedicht zu Ehren des alten Meisters in das Gewand zu kleiden, welches diesem so bequem gewesen war, das er fast durchweg allen den Gedichten angelegt hatte, die ihm die Unsterblichkeit sichern sollten, und das uns erst wieder traulich werden mußte, wenn er uns selbst näher treten und nicht fremdartig erscheinen sollte. Denn gerade dieser uralte, echtdeutsche Vers von vier Hebungen, seit den frühesten Zeiten unserer Poesie paarweise, entweder durch Allitteration oder Reim, gebunden, worin unsre alte Heldendichtung erklungen war, den später die ritterlichen Dichter des dreizehnten Jahrhunderts zu den reichsten, blühendsten, tiefsinnigsten, anmuthigsten Werken benutzten, der sich ebenso wenig gegen die Gedankenverschlingung kunstvoll gebauter Perioden auflehnte, wie er der schlagenden, symmetrisch gegliederten Ausdrucksweise der Spruchweisheit widerstrebte; der dann freilich mit der Vergröberung der Sprache, Vers- und Reimkunst allmählich vieles von seiner frühern Gelenkigkeit, Elasticität, Zierlichkeit und Anmuth einbüßte, bis zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts jedoch immer seine fast unbeschränkte Herrschaft in der erzählenden, lehrhaften und dramatischen Poesie behauptete: dieser Vers hatte seitdem den welschen Formen, besonders den leidigen Alexandrinern weichen müssen, bis auch diese wieder, ungefähr seit den Vierzigern des vorigen Jahrhunderts, von den uns noch fremdern Hexametern in ihren Rechten beeinträchtigt wurden; und bloß als Darstellungsform des Gemein-Burlesken hatte sich in Erinnerung an ihn noch der sogenannte, in jenen Zeiten poetischen Hochmuths und unvaterländischer Schönthuerei nur selten zur Anwendung kommende Knittelvers erhalten. Was sich aber mit dieser poetischen Form auch im Neudeutschen anstellen läßt, wenn sich nur die rechte Hand ihrer bemeistert, wie sie sich zum Ausdruck der verschiedensten

Art in der Erzählung, wie im Drama eignet, das hat Goethe bewiesen, der sie zuerst wieder aus der Versunkenheit und der Zurücksetzung emporhob, sie neu beseelte und adelte, indem er sie, um hier anderer Werke aus seiner schönsten Zeit zu geschweigen, für unser Gedicht durchweg und für den ersten Theil des Faust vorzugsweise benutzte. So knüpfte er schon ein lebensvolles Band zwischen unserer ältern und neuern Poesie durch die bloße Wiederaufnahme einer mit Unrecht aufgegebenen Form, die er freilich später, als er sich immer mehr deutschem Geist entfremdete und in seine kleine Welt abschloß, selbst wieder mit fünffüßigen Jamben und Senaren, Hexametern und Ottaven vertauschte, gewiß nicht zum unbedingten Vortheil der volksthümlichen Farbe unserer neuern Poesie überhaupt und kaum zu größerer Sicherung einer nachhaltigen Wirkung seiner eigenen spätern Dichtungen bei der Nachwelt.

Doch es ist endlich Zeit, von den Bemerkungen über Ursprung, Stoff und Form unsers Gedichts zu einer mehr innerlichen Betrachtung desselben überzugehen und den ihm zu Grunde liegenden Gedanken, so wie dessen besondere Gestaltung und Gliederung, wenn auch bloß im Umrisse, hier noch anzudeuten.

Die Absicht Goethe's war offenbar, seiner in Eitelkeit und Selbstverblendung befangenen, die dichterische Größe der Vorzeit verkennenden Mitwelt gegenüber die innige Ueberzeugung von der wahren Dichternatur und dem echten Dichterberuf Hans Sachsens auszusprechen, wie er bereits einige Jahre zuvor in seinen unvergleichlich schönen Worten zum Andenken Erwins von Steinbach das Verständniß über die Herrlichkeit einer lange schmählich verkannten Kunst des alten Deutschlands und über das Verdienst eines ihrer größten Meister eröffnet hatte.

Wir sehen Hans Sachs zuerst in der Umgebung seines bürgerlichen Berufs: geschmückt mit seinem Feierkleide, will er am Sonntag ausruhen von der Arbeit der Woche; aber mit dem Eintritt der äußern Ruhe meldet sich bei ihm eine innere Regsamkeit; die Frühlingssonne, deren erwärmender Strahl überall in der Natur neues Leben hervorlockt, dringt auch ihm ans Herz und erweckt in ihm eine kleine Welt, die sich von ihm

loszuringen strebt in selbständiger Gestaltung. Neben seinem bürgerlichen Beruf, dem die Woche geweiht ist, fühlt er sich also noch zu anderer Thätigkeit getrieben in den Stunden der Erholung, vornehmlich in der Stille des Sonntages.

So sind uns in wenigen Versen der Stand, dem die Hauptfigur des Bildes angehört, der Ort, die Zeit und die Stimmung, worin sie sich befindet, auf das lebendigste geschildert. Der nächste kleine Abschnitt des Gedichts ertheilt ihr zuvörderst die Eigenschaften, die dem Dichter angeboren sein müssen, ohne die er gar nicht gedacht werden kann:

Er hätt' ein Auge treu und klug
Und wär' auch liebevoll genug,
Zu schauen manches klar und rein
Und wieder alles zu machen fein;
Hätt' auch eine Zunge, die sich ergoß
Und leicht und fein in Worte floß;
Deß thäten die Musen sich erfreun,
Wollten ihn zum Meistersänger weihn.

Durch die beiden letzten Verse werden wir schon auf die Erscheinung der übrigen Gestalten, die allmählich die Scene einnehmen sollen, vorbereitet: sie weihen den Jüngling, der noch nicht weiß, was er mit der in ihm sich regenden Welt anfangen soll, zum Dichter. Zuerst erscheint die Ehrbarkeit, sonst auch Großmuth oder Rechtfertigkeit geheißen: wir würden prosaischer sagen können, die praktisch verständige Sittlichkeit, wie sie in dem Leben und der Zucht des ehrsamen Bürgerstandes der Stadt Nürnberg Fleisch und Bein gewonnen hatte, und der Hans Sachs in seinen Werken vor allen übrigen Tugenden das Wort redet:

Da tritt herein ein junges Weib ꝛc.

Sie verbürgt ihm den klaren Sinn in dem Weltwirrwesen; sie gibt ihm das rechte Maaß in allem Urtheil über das, was Recht und Unrecht heißt; sie verspricht ihm die heitere Laune da, wo Andere bärmlich sich beklagen, damit er seine Sache schwankweis fürtragen könne; sie gebietet ihm, auf Ehr' und Recht zu halten, grad und schlicht zu sein, Frömmigkeit und Tugend zu preisen, das Böse mit seinem Namen zu heißen; sie fordert ihn auf, mit derben festen, kecken Strichen die Welt zu schildern, wie sie ist, und wie Albrecht Dürer sie gesehen habe; sie verheißt ihm

endlich, der Natur Genius solle ihn an die Hand nehmen und ihn über die engen Grenzen seiner Vaterstadt hinausführen, damit er die Welt in ihrer bunten Mannigfaltigkeit und rastlosen Beweglichkeit kennen lerne: das Alles aber solle er dem Menschenvolk zu Lehre und Warnung aufschreiben.

Wie hier unser Meister in die ihn umgebende bürgerliche Welt eingeführt, und wie ihm das Auge für die Natur geöffnet wird, daß er sich in beiden heimisch fühle, aus beiden reichen Stoff zur Darstellung schöpfe: so trägt ihm von der andern Seite ein altes Weiblein:

Man nennet sie Historia, Mythologia, Fabula,

in der heiligen und Profangeschichte, in der Sage, in Romanen, Novellen, Fabeln, Schwänken, Märchen aus alter und neuer Zeit eine Fülle anderer Gegenstände zu, an denen er sich versuchen soll, und an denen er sich auch wirklich versucht hat: denn selten hat wohl ein Dichter eine so umfassende Belesenheit in derartigen Dingen besessen und sich daraus so viel zu seinen poetischen Zwecken angeeignet, als Hans Sachs. Wie es hier auch lautet:

Unser Meister das all ersicht
Und freut sich dessen wundersam,
Denn es dient sehr in seinen Kram.
Von wannen er sich eignet sehr
Gut Exempel und gute Lehr,
Erzählt das eben fix und treu,
Als wär' er selbst gesin dabei. —
Sein Geist war ganz dahin gebannt,
Er hätt' kein Auge davon verwandt,
Hätt' er nicht hinter seinem Rucken
Hören mit Klappern und Schellen spucken.

Es ist die Schalkheit, der Scherz, der Humor, der hier im Narrenkleide alle Thorheit bewältigt hat und sie an einem Seile sich nachzieht: jener gutmüthige, über die Gebrechen und Schwächen der Menschen nie bitter, sondern nur heiter und launig spottende Witz, der Hans Sachsen so wohl steht, und worin er in unsrer Litteratur nur wenige seines Gleichen haben ürfte.

So ist unser Meister mit allem ausgestattet, dessen der Dichter bedarf, um seinen Werken Gehalt zu geben; aber noch fehlt ihm die höchste Eigenschaft, die Gabe des Gestaltens. Diese empfängt er von

der Muse, die auf einer Wolke Saum zu ihm niedersteigt, nicht die heidnische, sondern heilig anzuschauen, wie ein Bild unsrer lieben Frauen.

Die umgibt ihn mit ihrer Klarheit
Immer kräftig wirkender Wahrheit.
Sie spricht: Ich komm um dich zu weihn,
Nimm meinen Segen und Gedeihn!
Das heilig Feuer, das in dir ruht,
Schlag aus in hohe lichte Glut! —
Doch daß das Leben, das dich treibt,
Immer bei holden Kräften bleibt,
Hab ich deinem innern Wesen
Nahrung und Balsam auserlesen,
Daß deine Seel sei wonnereich
Einer Knospe im Thaue gleich.

Die Liebe ist es, die sanft und mild wärmende der Gatten, in stiller, behaglicher Häuslichkeit, die dem Dichter diese holden, nie versiegenden Kräfte, diese ewige Jugend des Herzens verleihen soll, und die ihm auch wirklich in einer ein und vierzigjährigen Ehe zu Theil ward. Noch sieht er seine geliebte Kunigunde erst im eng umzäumten Garten,

Am Bächlein, beim Hollunderstrauch;
Mit abgesenktem Haupt und Aug
Sitzt unter einem Apfelbaum
Und spürt die Welt rings um sich kaum,
Hat Rosen in ihren Schooß gepflückt
Und bindet ein Kränzlein sehr geschickt,
Mit hellen Knospen und Blättern drein:
Für wen mag wohl das Kränzel sein?
So sitzt sie in sich selbst geneigt,
In Hoffnungsfülle ihr Busen steigt,
Ihr Wesen ist so ahndevoll,
Weiß nicht, was sie sich wünschen soll,
Und unter vieler Grillen Lauf
Steigt wohl einmahl ein Seufzer auf.

Aber die Zeit wird kommen, wo er manches Schicksal wirrevoll

An ihrem Auge sich lindern soll;
Der durch manch wonniglichen Kuß
Wiedergeboren werden muß,
Wie er den schlanken Leib umfaßt,
Von aller Mühe findet Rast,

Wie er ins liebe Aermlein sinkt,
Neue Lebenstag' und Kräfte trinkt.
Und ihr kehrt neues Jugendglück,
Ihre Schalkheit kehret ihr zurück.
Mit Necken und manchen Schelmereien
Wird sie ihn bald nagen, bald erfreuen.
So wird die Liebe nimmer alt,
Und wird der Dichter nimmer kalt!

So hat sich des Meisters Unruhe, mit der er den Sonntagsmorgen begrüßte, allgemach zu einem heimlichen Glücke abgeklärt. Wir aber wollen ihm den „ewig jung belaubten Eichenkranz," den der Dichter über ihm im Bilde hoch in den Wolken schweben sah, und den er ihm zuerst mit geweihter Hand aufdrückte, wir wollen ihm denselben nicht wieder rauben lassen und mit ausrufen:

In Froschpfuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt!

Ueber

das neudeutsche Gelegenheitsgedicht,

mit besonderer Beziehung

auf

Goethe's Elegie „Euphrosyne."

Goethe nennt einmal das Gelegenheitsgedicht die erste und echteste aller Dichtarten [1]). Gewiß nicht mit Unrecht, sobald wir darunter ein Werk zu verstehen haben, das nicht bei diesem oder jenem Anlaß nach bloß willkürlicher Selbstbestimmung des Verfassers gemacht, sondern das zufolge einer von außen her gekommenen Anregung des Gemüths als deren natürlichster und unmittelbarster Ausdruck gleichsam von selbst in dem Dichter entstanden ist und durch die bildende Phantasie sinnlich belebte Gestalt erhalten hat.

Goethe bedauert aber zugleich, daß der Mißbrauch, der mit dem Gelegenheitsgedicht eine lange Zeit in Deutschland getrieben worden, die Nation noch immer nicht zu einem Begriff von dem hohen Werthe desselben habe gelangen lassen.

Hierin werden wir ihm unbedingt beistimmen dürfen. Bis auf den heutigen Tag verbinden wir mit diesem Wort gemeiniglich eine sehr niedrige Vorstellung: wir denken dabei kaum an eine andere Art poetischer Erzeugnisse, als an jene Stücke, die auf den engen, der dichterischen Bildkraft nur geringen Spielraum gewährenden Kreis beschränkt sind, welcher durch unsere bürgerlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu vornehmen Gönnern, durch Freuden- und Trauerfälle uns nahe stehender Menschen, durch festliche Anlässe in kleineren und größeren Gemeinden und Genossenschaften, und was dem ähnlich ist, beschrieben wird.

---

1) Werke 25, S. 289.

Gleichwohl lassen sich noch ganz andere Anregungen zur Gelegenheitspoesie denken und darum auch ganz andere Gelegenheitsgedichte als die, welche sich aus dem Boden so ganz persönlicher und klein-bürgerlicher Verhältnisse zu entwickeln vermögen. Es wird dabei alles auf den Geist und das Leben der Zeit ankommen, welcher die Dichter zunächst angehören, und auf die Stellung, welche sie in ihrer Besonderheit der Allgemeinheit des Volksgeistes und des Volkslebens gegenüber einnehmen. Je frischer, je kräftiger und je regsamer der eine, je rühriger, thatenreicher und großartiger das andere ist, und je mehr die Dichter selbst von jenem sich erfüllt und gehoben fühlen, je näher diesem stehen und es auf sich wirken lassen: desto reicher und mannigfaltiger, desto gehaltvoller und bedeutender wird auch die Gelegenheitspoesie einer Nation in einer solchen Zeit sein können und sein müssen. Umgekehrt, ist das Leben eines Volks gesunken, sein Geist gebunden und unkräftig, und sieht sich der Dichter mit den Anregungen zu seinen Hervorbringungen nur auf den engen Bereich kleinlicher Lebensverhältnisse hingewiesen: so wird die Gelegenheitspoesie verkümmern und immer sichtlicher den Charakter spießbürgerlicher Herkömmlichkeit annehmen.

In diesem Charakter, in dem sich auch noch ein starker Zug gelehrter Pedanterei hervorthut, erscheint die unsrige während der Zeit, die Goethe im Auge hat, wenn er bemerkt, das Gelegenheitsgedicht sei bei uns allmählich auf einen Grad verächtlich geworden, daß die Nation noch immer nicht zu dem Begriff von der hohen Würde desselben gelangen könne.

Die altdeutsche Poesie, wie ich bereits anderwärts bemerkt habe[2]), war in ihrer Entwickelung bis ins dreizehnte Jahrhundert naturgemäß von volksthümlicher Allgemeinheit zu standesmäßiger und individueller Besonderheit, von der objectiven zu subjectiven Darstellungsformen, vom Volksepos zu der erzählenden, lyrischen und didactischen Kunstdichtung des Hofes oder der feinen Welt vorgeschritten. Die

2) Grundriß der Gesch. d. d. National-Litteratur 1, S. 597, Anmerk.

neudeutsche schlug vom Beginne des siebzehnten Jahrhunderts gerade den entgegengesetzten Weg ein: alles hob hier zuerst durch und für einzelne Stände, d. h. die gelehrt-gebildeten an, innerhalb ihrer besonderen Lebenskreise und Verhältnisse, abgetrennt von dem allgemeinen Volksleben, und ein einzelner Mann, Martin Opitz, war dabei lange Zeit Gesetzgeber und Vorbild. So trat die Persönlichkeit der Dichter, die im Volksepos eine bescheidene Zurückgezogenheit beobachtet hatte, hier mit allen ihren subjectiven Ansichten, besondern Neigungen und Bedürfnissen, mit der ganzen Engherzigkeit ihrer Bestrebungen und Anliegen gleich von vorn herein breit in den Vordergrund der neuern Poesie, und das Gelegenheitsgedicht in seinen verschiedenen Arten und Formen, schon lange vorbereitet, theils in der deutschen Poesie der Höfe und des Volks, theils und vorzüglich in der lateinischen des Gelehrtenstandes, überflügelte nun auf ein Jahrhundert alle andern poetischen Gattungen.

Schon vor Opitz hatten einzelne gelehrt-gebildete Männer von der damals herrschenden Sitte ihres Standes, nur in lateinischer Sprache zu dichten, Ausnahmen gemacht. Sie führten die vaterländische Poesie, die sie in voller Verwilderung vorfanden, zuerst, so zu sagen, in eine Vorschule, aus der sie bald nachher in Opitzens Lehre kommen sollte. Bereits damals wurden unter den Gattungen, welche die Gelehrten aus den Händen der Volksdichter empfiengen, die von objectiverem Charakter, die vorzugsweise in Sage und Geschichte und in den Verhältnissen des öffentlichen Lebens wurzelten, sehr vernachlässigt, wogegen die von mehr subjectiver Natur, worin für den Ausdruck individueller Empfindung, für lehrhafte, betrachtende und beschreibende Darstellungen der weiteste Spielraum war, und worin auch die an persönliche Verbindungen und Beziehungen sich lehnende Gelegenheitsdichterei den ihr günstigsten Boden fand, immer mehr bevorzugt wurden.

Opitz, dessen Ruhm mit dem Jahr 1624 anhob, eiferte zwar gegen die elenden Reimereien, die Feilheit der Lohn- und Bettelpoeten, die er vorfand, und gegen den Unfug, den sie mit ihrer Gelegenheitspoesie

trieben; allein er stieg selbst oft genug aus seiner vornehmen Höhe zu Gelegenheitsgedichten herab, die sich um die kleinlichsten Interessen drehten und größtentheils in nichts anderm bestanden, als in Beglückwünschungen und Beileidsbezeugungen bei den täglich vorfallenden und sich in der Hauptsache stäts gleichbleibenden Ereignissen des Familienlebens. Eine Zeit lang boten sich in dem bewegten, ja stürmischen Leben der Zeit noch Anlässe genug zu einer höhern Gelegenheitsdichtung, die ihre Wirkungen über den engen Kreis des Hauses, der Verwandtschaft und der Freundschaft hinaus in die Mitte des Volks und an die Herzen der Hohen und Niedern tragen konnte. Und wirklich finden wir aus der ersten Hälfte des dreißigjährigen Krieges von Opitz, Weckherlin, Flemming, Gryphius u. A. verschiedene größere und kleinere Stücke der Art, welche durch die Thaten der gleichzeitigen Helden, namentlich Gustav Adolfs, angeregt und aus den großen Interessen des Tages erwachsen waren. Allein die Schlacht bei Lützen und deren Folgen machen hierin eine scharfe Grenzscheide. Noch schneller, als das deutsche Nationalleben von da an gebrochen und auf lange hin gelähmt ward, brach die höhere und lebensvollere Gelegenheitspoesie ab. Die unglückliche Lage des Vaterlandes bot nur Anlaß zu Klagen dar. Die Dichter gewöhnten sich nach und nach daran, die Theilnahme von den allgemeinen Angelegenheiten der Nation oder ihrer religiösen Partei abzulenken und sie nur den Angelegenheiten einzelner Höfe, Gemeinden und Körperschaften, oder bestimmter Familien und Personen zuzuwenden. So mußten Begebnisse in befreundeten Häusern, Geburtstage, Kindtaufen, Hochzeiten und Sterbefälle, Erhebung zu staatlichen und bürgerlichen Aemtern oder academischen Würden, und was dergleichen mehr war, schon von Wichtigkeit sein, noch mehr das Thun der Großen, wo es im geringsten aus dem Gleise der alltäglichen Lebensgewohnheiten ausbog, vornehmlich aber Feste an Höfen und in größern Städten. Das waren also die Stoffe für das Gelegenheitsgedicht, die in stäter Wiederkehr mit unermüdlicher Ausdauer in einer unübersehbaren Reihe von Oden, Liedern und Sonetten, von Cantaten und Serenaten, von dramatischen Festspielen und hochtrabenden

Preisgesängen behandelt wurden. Als man sich dem Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts näherte, hatte die Neigung zu dieser äußerst dürftigen und alles höhern Gehalts entbehrenden Dichterei eher zu- als abgenommen. Man muß einen Blick in die Bücher dieser Zeit werfen, welche Anleitung zur Poesie ertheilen sollen und von den Regeln handeln, die bei der Abfassung von Gedichten zu beobachten seien, um eine Vorstellung von der mechanischen Art zu bekommen, in der man beim Dichten überhaupt und bei der Verfertigung von Gelegenheitsstücken insbesondere verfuhr. Alles, was diese Bücher über die Erfindung, Anordnung und Ausführung eines Gedichts vorschreiben, ist von einer unglaublichen Seichtigkeit und Plattheit und beweist, daß man das Dichten mit ähnlichen Vorschriften und Mitteln beibringen zu können meinte, die noch heutiges Tages in gewissen Büchern zur Einschulung in die gangbaren Formen von Geschäfts-, Glückwünschungs- und Condolenzschreiben dienen sollen. Zugleich kann man aus der Ausführlichkeit, womit die Verfasser dieser Anleitungen zur Poesie in dem Abschnitt von der dichterischen Erfindung die verschiedenen Arten des gewöhnlichen Gelegenheitsgedichts behandelt haben, entnehmen, welche Wichtigkeit man denselben zu jener Zeit beilegte. Alle Formen und Gattungen der Poesie wurden ihm dienstbar gemacht. Man wählte z. B. öfter zu Glückwünschen bei Hochzeiten, bei academischen und bürgerlichen Beförderungen und ähnlichen Anlässen die Formen der Satire, der poetischen Epistel und des Hirtengedichts; und nicht minder häufig wurden, besonders auf der Scheide des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die verschiedenen Mittelformen zwischen der musikalischen Lyrik und dem musikalischen Drama benutzt, wenn bürgerliche oder höfische Feste durch die Dichtkunst verherrlicht werden sollten: die meisten Cantaten, Serenaten, Pastorelle, Maskeraden und Ballete — denn auch dieß waren Dichtarten — verdanken solchen Anlässen ihre Entstehung. Die Hauptform blieb jedoch fortwährend das unsangbare Lied oder die nicht für die Composition bestimmte Ode.

Es dauerte länger als ein volles Jahrhundert, bis die Gelegen-

heitsdichterei, wie sie seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts geübt worden war, in so tiefe Verachtung sank, daß sich die Dichter, die der alten Zeit den Rücken wandten und neue Bahnen suchten, entweder völlig von ihr lossagten, oder sich nur noch selten und unter ganz besondern Umständen mit ihr abgaben. So erlosch sie zwar nicht schlechthin, verschwand aber wenigstens aus der Litteratur fast ganz gegen das Jahr 1740: Gottsched und seine ihm treu bleibenden Schüler waren ihre letzten Pfleger; Haller und Drollinger waren ihr schon abhold; Hagedorn hatte sie nur in seinen Jugendjahren geübt, als sein Talent mehr gereift war, gab er sich nicht mehr mit ihr ab. Als die jungen Dichter in Leipzig zur Herausgabe der Bremer Beiträge zusammentraten und Gleim mit seinen Freunden in Halle den ersten Anlauf in der Poesie nahm, war unter ihnen von der althergebrachten Gelegenheitsdichtung nicht mehr die Rede. Auf diese Zeit deutet Goethe in der vorhin angezogenen Bemerkung hin.

Indeß, wie ich auch schon erwähnt habe, bedauert er, daß das Gelegenheitsgedicht bei uns in eine so tiefe Verachtung habe sinken können. Indem er es als die erste und echteste aller Dichtarten bezeichnet, legt er ihm an und für sich eine Bedeutung bei, die ihm, wo von seiner eigensten Natur die Rede ist, durch den Irrthum seiner Pfleger und durch den Mißbrauch, den sie damit getrieben, nicht verloren gehen kann. Ich werde alsbald eine Erscheinung in unserer neuern Litteratur anzuführen haben, die als der erste Pulsschlag des wieder geweckten Nationalgefühls in der Poesie des vorigen Jahrhunderts angesehen werden muß, die ganz eigentlich in Gelegenheitsgedichten besteht, dem Inhalt wie der Behandlung nach, und die der deutscheste Mann und zugleich der größte Reformator des deutschen Geisteslebens im vorigen Jahrhundert sogleich für das erkannte, als das begrüßte, was sie wirklich war. Zuvor nur noch einige Bemerkungen.

Daß sich unter der unübersehbaren Menge der aus dem siebzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts überlieferten Preis-, Ehren-, Dank-, Glückwunsch-, Trost- und Condolenzgedichte, kurz

Gelegenheitsgedichte jeder Art, so elend sie im Ganzen auch sind, doch hin und wieder ein Stück von echterm Korn und tieferm Gehalt findet, von einer gewissen Eigenthümlichkeit der Anlage und Ausführung, wird jeder gern zugeben, der mit der poetischen Litteratur dieses Zeitraumes etwas genauer bekannt geworden ist. Ich habe schon einige Dichter aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges namhaft gemacht, die uns verschiedene hierherfallende Stücke weltlichen Inhalts hinterlassen haben, in denen sich ein schwungvollerer, über die gemeine Dichtmanier hinausgehender Geist kund gibt. Unter den Spätern ragt vor allen übrigen, so selten er sich auch auf der reinen Höhe der lyrischen Kunst zu erhalten vermag, Chr. Günther hervor: daß er, vermöge seiner ausgezeichneten Gabe zu individualisieren, alle Zustände durchs Gefühl zu erhöhen und mit passenden Gesinnungen, Bildern, historischen und fabelhaften Ueberlieferungen zu schmücken, selbst dem gemeinen Gelegenheitsgedicht einen innern Werth zu verleihen wußte, hat ihm schon Goethe nachgerühmt[3]).

Im vortheilhaftesten Lichte erscheint uns die Poesie des siebzehnten Jahrhunderts, wenn wir sie von der Seite des geistlichen Liedes ins Auge fassen. Die geistliche Liederdichtung war in dieser Zeit eine Sache des Herzens, die weltliche fast durchgehends ein bloßes Werk des Verstandes und ein Spiel des Witzes. Wir werden daher dort viel eher auch auf vortreffliche Gelegenheitsstücke stoßen, als hier. Denn auch die religiöse Stimmung, wenn sie sich in einem wahrhaft dichterischen Gebilde vom Gemüth ablösen und verkörpern soll, wartet auf Anregung; je bedeutender diese ist, desto leichter wird die poetische Begabung sich auch hier in dem Liede ausströmen können, desto lebensvollere Gestalt wird die fromme Empfindung annehmen.

Wer kennt nicht Paul Gerhardts Lied, „Befiehl Du deine Wege", oder die Lieder „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und „In allen meinen Thaten", jenes von Georg Neumark, dieses von Paul Flemming: sie gehören alle drei zu den werthvollsten Edelsteinen unserer kirchlichen

3) Werke 25, S. 81.

Dichtung. Das erste hat lange für ein ganz eigentliches Gelegenheitsgedicht gegolten, und wenn seine Entstehung, wie sie gewöhnlich berichtet wird, jetzt auch als nicht geschichtlich erwiesen ist[4]), so ist sie doch durch die Sage im Glauben des Volkes geheiligt. Daß Neumark sein Lied dichtete, als er in der drückendsten Lage und größten Noth Hülfe fand und seine nächste Zukunft gesichert sah, ist erwiesen, wenn auch die besondern Umstände, unter denen Gott ihm Hülfe sandte, anders waren, als sie gemeiniglich erzählt werden[5]). Und nicht minder bekannt und geschichtlich beglaubigt ist es, daß Flemming seinen Gesang zum Theil beim Beginn seiner Reise nach Persien, zum Theil während derselben verfaßt hat, als er großen Gefahren entgegengieng und sie zu bestehen hatte[6]).

Der tiefe Stand, auf dem wir die weltliche Poesie des siebzehnten Jahrhunderts überhaupt und das Gelegenheitsgedicht insbesondere finden, schreibt sich vornehmlich von der tiefen Gesunkenheit des damaligen deutschen Lebens her. So wie in dieses ein Aufschwung kam, fieng auch die Dichtung an sich schnell von ihrer Erniedrigung zu erheben. Jenes geschah im siebenjährigen Kriege, und die Thaten Friedrichs des Großen waren es, welche die Geister im Volk zuerst zu einer höhern Regsamkeit weckten.

„Betrachtet man genau“, sagt Goethe[7]), „was der deutschen Poesie (bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts herein) fehlte, so war es ein Gehalt und zwar ein nationaler; an Talenten war niemals Mangel. — Der erste wahre und höhere Lebensgehalt kam in sie durch Friedrich den Großen und die Thaten des siebenjährigen Krieges. — Die Kriegslieder, von Gleim angestimmt, behaupten deswegen einen so hohen Rang unter den deutschen Gedichten, weil sie mit und in der That entsprungen sind und noch überdieß, weil an ihnen die glückliche Form,

---

4) Vgl. Leben und Lieder von Paulus Gerhardt. Herausgeg. v. E. C. G. Langbecker, Berlin 1841. S. 432 f. — 5) Vgl. Weimarisches Jahrbuch für d. Sprache und Litt. Herausgeg. von Hoffmann und Schade, Bd. 3, S. 176 ff. — 6) Vgl. W. Wackernagel, d. Lesebuch 2, S. XIV, Anm. 2. — 7) Werke 25, S. 80; 103 f.

als hätte sie ein Mitstreitender in den höchsten Augenblicken hervorgebracht, uns die vollkommenste Wirksamkeit empfinden läßt.“

Dieß ist die Erscheinung, die ich vorhin im Sinne hatte und die Lessing so freudig begrüßte. Die Kriegs- oder Grenadierlieder Gleims sind die ersten wahren Gelegenheitsgedichte von einem höheren Gehalt in unserer neuern weltlichen Poesie. Ihnen haben sich im Laufe der Zeit andere verwandten Inhalts angeschlossen: aus der Zeit jenes Krieges namentlich noch verschiedene Oden von Ramler, die aber wegen ihrer gelehrten Behandlung und besonders wegen der mythologischen Ausschmückung der Unmittelbarkeit und Naturwahrheit der gleimschen Lieder und darum auch der Volksmäßigkeit entbehrten; aus dem Befreiungskriege die Lieder von Schenkendorf, Arndt und Andern. Indeß ist das höhere und edlere Gelegenheitsgedicht doch auch im Laufe der letzten hundert Jahre nicht zu der Pflege und Ausbildung gelangt, wie es zu wünschen wäre. Die Schuld davon liegt einestheils in dem Bildungsgange, den unsere neuere Poesie auch noch seit der Zeit ihrer, besonders durch Lessing bewerkstelligten Reform inne gehalten hat, anderntheils an der Beschaffenheit des nationalen Lebens, durch welche dieser Bildungsgang vorzüglich mit bedingt worden ist. Hätte sich unsere schöne Litteratur aus einem großen, thatenreichen Leben der ganzen deutschen Nation wie eine natürliche Geistesblüthe derselben entwickelt, begünstigt von der Oeffentlichkeit staatlicher Verhältnisse und Handlungen, wurzelnd in dem Allgemeingefühl der heimischen Sitte, Geschichte und Sage und der ganzen Volkseigenthümlichkeit, ein Besitzthum, zu dessen Genuß allen im Volk die Thüre geöffnet gewesen: so würde auch das Gelegenheitsgedicht bei uns viel reichere und großartigere Bildungen eingegangen sein. So aber ist unsere neuere Poesie in dem Besten, was sie uns zu bieten vermag, zum allergrößten Theil nur auf dem Grunde des Geisteslebens einiger hochbegabten Individuen erwachsen, die ihre Natur zu dichterischer Thätigkeit trieb, nicht auf dem Grunde eines geistig gehobenen Volkslebens. Und darum ist das Gelegenheitsgedicht auch in neuerer Zeit immer viel mehr als eine artige Zierpflanze

zur Ausschmückung des Hauses gepflegt worden, denn in der frischen Luft eines öffentlichen Lebens zu einem stattlichen Baume aufgeschossen, an dessen Blüthen und Früchten sich die ganze Nation erfreuen und laben könnte.

Doch daß der wahre Dichter hier auch in engem Kreise bloß persönlicher Bezüge das Entzückendste für jedes unbefangene, der reinen Schönheit unverschlossene Gemüth zu schaffen und ihm eine höhere, allgemeinere Bedeutung zu verleihen vermag, hat uns Goethe selbst in mehreren seiner lyrischen Gedichte, hat er uns insbesondere in seiner unvergleichlichen Elegie „Euphrosyne" bewiesen. — Zur Vergegenwärtigung der Umstände, unter denen sie entstanden ist und zu ihrem sachlichen Verständniß diene Folgendes.

Das Gedicht, welches diese Ueberschrift führt, ist dem Andenken einer jungen, lernbegierigen und liebenswürdigen Schauspielerin gewidmet, deren Bildung der Dichter sich mit vollster Neigung unterzogen hatte, und die ein früher Tod von der Bühne abrief, auf der sich ihr schönes Talent so eben erst zur Blüthe entfaltet hatte.

Seit dem Jahr 1784, berichtet uns Goethe in seinen Tag- und Jahresheften[8]), hatte in Weimar die Gesellschaft Bellomo's gespielt; 1791 verließ sie diese Stadt, und Goethe übernahm nun selbst die Leitung des Hoftheaters. Jene Gesellschaft „war aus Ober-Deutschland gekommen, und man hatte sich mit jenem Dialect im Dialog, um des guten Gesanges willen, befreundet. Nun waren die Stellen der Abziehenden desto leichter zu ersetzen, weil man die Theater von ganz Deutschland zur Auswahl vor sich sah. Breslau und Hannover, Prag und Berlin sendeten uns tüchtige Mitglieder, die sich in kurzer Zeit in einander einspielten und einsprachen und gleich von Anfang viele Zufriedenheit gewährten. Sodann blieben auch von jener abziehenden Gesellschaft verdienstvolle Individuen zurück. Kurz vor der Veränderung starb ein sehr schätzbarer Schauspieler, Neumann; er hinterließ uns eine vierzehnjährige Toch-

8) Werke 31, S. 17 ff.

ter[9]), das liebenswürdigste, natürlichste Talent, das mich um Ausbildung anflehte. — Bellomo's Repertorium war schon von Bedeutung. Dittersdorfische Opern, Schauspiele aus Ifflands bester Zeit fanden wir und brachten sie nach. Die „„theatralischen Abentheuer““, eine immer erfreuliche Oper, mit Cimarosa's und Mozarts Musik, ward noch vor Ende des Jahrs gegeben; „„König Johann““ aber von Shakspeare war unser größter Gewinn. Christiane Neumann, als Arthur, von mir unterrichtet, that wundervolle Wirkung; alle die übrigen mit ihr in Harmonie zu bringen, mußte meine Sorge sein. Und so verfuhr ich von vorne herein, daß ich in jedem Stück den vorzüglichsten zu bemerken und ihm die andern anzunähern suchte."

Sechs Jahre später, im Herbst 1797, ist Goethe auf einer Reise durch die Schweiz begriffen. Den 28. September ist er über Maria Einsiedel bis auf den Gotthard gelangt. „Den 8. Octbr.", erzählt er[10]), „waren wir wieder zurück. Zum drittenmal besuchte ich die kleinen Cantone, und weil die epische Form bei mir gerade das Uebergewicht hatte, ersann ich einen Tell unmittelbar in der Gegenwart der classischen Oertlichkeit. Eine solche Ableitung und Zerstreuung war nöthig, da mich die traurigste Nachricht mitten in den Gebirgen erreichte. Christiane Neumann, verehlichte Becker, war von uns geschieden; ich widmete ihr die Elegie Euphrosyne. Liebreiches, ehrenvolles Andenken ist alles, was wir den Todten zu geben vermögen"[11]).

In keiner Rolle hatte die junge Künstlerin ihrem Meister mehr genügt, in keiner ihn durch ihr Talent zu höherer Bewunderung hingerissen, als in der des Prinzen Arthur in Shakspeare's „König Johann"[12]). An die Probe, die der ersten Vorstellung dieses Schauspiels voraufgieng,

---

9) Geb. zu Crossen d. 15. Decbr. 1778, gest. zu Weimar d. 22. Septbr. 1797. — 10) Werke 31, S. 75 f. — 11) Die Elegie wurde gleich im October 1797 begonnen, aber erst im Juni des folgenden Jahres vollendet (Werke 43, S. 234; Briefe von und an Goethe 2c. Herausgeg. von Riemer S. 65 und Riemer, Mittheil. über Goethe 2, S. 561 f.). Sie erschien zuerst in Schillers Musenalmanach für 1799. — 12) Wahrscheinlich nach einer für das Theater eingerichteten Bearbeitung der Uebersetzung von Wieland und Eschenburg.

und die Goethe selbst leitete, und an das, was sich während dieser Probe zwischen ihr und dem Dichter zugetragen hatte, erinnerte er sich vorzüglich lebhaft, als er das Andenken seiner jungen Freundin zu feiern gedachte. Diese Erinnerung und die dichterische Gestaltung derselben macht einen wesentlichen Bestandtheil der Elegie aus. Vergegenwärtigen wir uns also, um das dahin Bezügliche gleich zu verstehen, zunächst den Inhalt des shakspeare'schen Schauspiels, so weit er das Schicksal des Prinzen Arthur betrifft.

Johann, ein Sohn Heinrichs II. von England, hat nach dem Tode seines ältesten Bruders, Richards I., mit dem Beinamen Löwenherz, den englischen Königsthron in Besitz genommen, dem Anrecht zuwider, welches der Sohn seines andern Bruders, des Herzogs Gottfried, darauf hat. Dieser Sohn ist Prinz Arthur, noch ein Knabe und zu der Zeit, wo die Handlung des Stückes beginnt, unter der Obhut seiner Mutter, der Herzogin Constanze, die, unterstützt von dem Könige und dem Dauphin von Frankreich, den Thron für den Knaben in Anspruch nimmt. Zu seinem Unglück geräth dieser in die Gewalt seines Oheims. Derselbe glaubt sich im Besitz der Krone nicht sicher, so lange Arthur lebe: er sucht sich also seiner zu entledigen. Zum Werkzeug der beabsichtigten Unthat hat er seinen Kämmerer, Hubert de Burgh, ausersehen: er soll den Knaben tödten, und Hubert erklärt sich bereit, den Willen seines Herrn zu erfüllen.

Indeß scheint der König seinen Entschluß in etwas geändert zu haben: Arthur soll nur unschädlich gemacht werden. Dieß läßt uns der Dichter vermuthen aus dem, was folgt. Der vierte Act beginnt zu Northampton in einem Zimmer der Burg; Hubert und zwei Aufwärter treten auf:

Hubert. Glüh mir die Eisen heiß, und stell du dann
Dich hinter die Tapete; wenn mein Fuß
Der Erde Boden stampft, so stürzt hervor
Und bind't den Knaben, den ihr bei mir trefft,
Fest an den Stuhl. Seid achtsam! fort und lauscht!
Erster Aufw. Ich hoff', ihr habt die Vollmacht zu der That.

Hub. Unsaubre Zweifel! fürchtet nichts, paßt auf!
(Aufwärter ab.)
Kommt, junger Bursch, ich hab' euch was zu sagen.

Arthur (tritt auf). Guten Morgen, Hubert.

Hub. Guten Morgen, kleiner Prinz.

Arth. So kleiner Prinz, mit solchem großen Anspruch
Mehr Prinz zu sein, als möglich. Ihr seid traurig.

Hub. Fürwahr, ich war schon lust'ger.

Arth. Liebe Zeit!
Mich dünkt, kein Mensch kann traurig sein, als ich:
Doch weiß ich noch, als ich in Frankreich war,
Gab's junge Herrn, so traurig wie die Nacht,
Zum Spaße bloß. Bei meinem Christenthum!
Wär' ich nur frei und hütete die Schafe,
So lang der Tag ist, wollt' ich lustig sein.
Und das wollt' ich auch hier, besorgt' ich nicht,
Daß mir mein Oheim noch mehr Leid will thun.
Er fürchtet sich vor mir und ich vor ihm;
Ist's meine Schuld denn, daß ich Gottfrieds Sohn?
Nein, wahrlich nicht: und Hubert, wollte Gott,
Ich wär' eu'r Sohn, wenn ihr mich lieben wolltet.

Hub. (beiseit). Red' ich mit ihm, so wird sein schuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erstorben liegt:
Drum will ich rasch sein und ein Ende machen.

Arth. Seid ihr krank, Hubert? Ihr seht heute blaß:
Im Ernst, ich wollt', ihr wär't ein wenig krank,
Daß ich die Nacht aufsäß' und bei euch wachte.
Gewiß, ich lieb' euch mehr, als ihr mich liebt. —

Hub. Sein Reden nimmt Besitz von meinem Busen. —
Lies, junger Arthur! — (Zeigt ihm ein Papier. Beiseit)
Nun, du thöricht Wasser?
Du treibst die unbarmherz'ge Marter aus?
Ich muß nur kurz sein, daß Entschließung nicht
Dem Aug' entfall' in weichen Weibesthränen. —
Könnt ihr's nicht lesen? ist's nicht gut geschrieben?

Arth. Zu gut zu solcher schlimmen Absicht, Hubert.
Müßt ihr mir ausglühn meine beiden Augen
Mit heißen Eisen?

Hub. Junger Knab', ich muß.

Arth. Und wollt ihr?

Hub. Und ich will.

Arth. Habt ihr das Herz? Als euch der Kopf nur schmerzte,

So band ich euch mein Schnupftuch um die Stirn,
Mein bestes, eine Fürstin stickt' es mir,
Und niemals fordert' ich's euch wieder ab;
Hielt mit der Hand den Kopf euch Mitternachts,
Und wie der Stunde wachsame Minuten
Ermuntert' ich die träge Zeit beständig,
Frug bald: was fehlt euch? und: wo sitzt der Schmerz?
Und bald: was kann ich euch für Liebes thun?
Manch armen Mannes Sohn hätt' still gelegen
Und nicht ein freundlich Wort zu euch gesagt:
Doch euer Krankenwärter war ein Prinz.
Ihr denkt vielleicht, das war nur schlaue Liebe,
Und nennt es List? Thut's, wenn ihr wollt; gefällt's
Dem Himmel, daß ihr mich mißhandeln müßt,
So müßt ihr. — Wollt ihr mir die Augen blenden?
Die Augen, die kein einzig Mal euch scheel
Ansahn noch ansehn werden?

Hub. Ich hab's geschworen,
Und ausglühn muß ich sie mit heißen Eisen.

Arth. Ach! niemand thät' es, wär' die Zeit nicht eisern.
Das Eisen selbst, obschon in rother Glut,
Tränk' meine Thränen, diesen Augen nahend,
Und löschte seine feurige Entrüstung
In dem Erzeugniß meiner Unschuld selbst;
Ja es verzehrte sich nachher in Rost,
Bloß weil sein Feuer mir das Aug' verletzt.
Seid ihr denn härter als gehämmert Eisen?
Und hätte auch ein Engel mich besucht
Und mir gesagt, mich werde Hubert blenden,
Ich hätt' ihm nicht geglaubt: niemand als Hubert.

Hub. (stampft.) Herbei!
(Aufwärter kommen mit Eisen, Stricken rc.)
Thut, wie ich euch befahl.

Arth. O helft mir, Hubert! helft mir! Meine Augen
Sind aus schon von der blut'gen Männer Blicken.

Hub. Gebt mir das Eisen, sag' ich, bindet ihn.

Arth. Was braucht ihr, ach! so stürmisch rauh zu sein?
Ich will nicht sträuben, ich will stockstill halten.
Um's Himmels willen, Hubert! nur nicht binden!
Nein, hört mich, Hubert, jagt die Männer weg,
Und ich will ruhig sitzen wie ein Lamm;
Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtchen sagen,

Noch will ich zornig auf das Eisen sehn.
Treibt nur die Männer weg, und ich vergeb' euch,
Was ihr mir auch für Qualen anthun mögt.

Hub. Geht! tretet ab, laßt mich allein mit ihm!

Erster Aufw. Ich bin am liebsten fern von solcher That.
(Aufwärter ab.)

Arth. O weh! so schalt ich meinen Freund hinweg,
Sein Blick ist finster, doch sein Herz ist mild. —
Ruft ihn zurück, damit sein Mitleid eures
Beleben mag.

Hub. Komm Knabe, mach dich fertig.

Arth. So hilft denn nichts?

Hub. Nichts als dich blenden lassen.

Arth. O Himmel! säß' euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen, eine Mück', ein Haar,
Irgend ein Anstoß in dem kostbar'n Sinn!
Dann, fühltet ihr, wie da das kleinste tobt,
Müßt' euch die schnöde Absicht gräulich scheinen.

Hub. Verspracht ihr das? Still! haltet euren Mund.

Arth. Hubert, der Vortrag mehr als Eines Mundes
Kann nicht genugsam für zwei Augen sprechen.
Laßt mich den Mund nicht halten, Hubert, nein!
Und wollt ihr, schneidet mir die Zunge aus,
Wenn ich die Augen nur behalten darf.
O schonet meine Augen! sollt' ich auch
Sie nie gebrauchen, als euch anzuschau'n.
Seht, auf mein Wort! das Werkzeug ist schon kalt
Und würde mir kein Leid thun.

Hub. Ich kann's glühen, Knabe.

Arth. Nein, wahrlich nicht; das Feuer starb vor Gram,
Daß es, zum Trost geschaffen, dienen soll
Zu unverdienten Qualen. Seht nur selbst!
Kein Arges ist in dieser glühnden Kohle,
Des Himmels Odem blies den Geist ihr aus
Und streute reu'ge Aschen auf ihr Haupt.

Hub. Mein Odem kann sie neu beleben, Knabe.

Arth. Wenn ihr das thut, macht ihr sie nur erröthen
Und über eu'r Verfahren glühn vor Scham.
Ja sie würd' euch vielleicht in's Auge sprühn
Und wie ein Hund, den man zum Streite zwingt,
Nach seinem Meister schnappen, der ihn hetzt.
Was ihr gebrauchen wollt, mir weh zu thun,

Versagt den Dienst; nur euch gebricht das Mitleid,
Das wildes Feu'r und Eisen hegt, Geschöpfe,
Zu unbarmherz'gen Zwecken ausersehn. —

Hub. Gut, leb'! ich will dein Auge nicht berühren
Für alle Schätze, die dein Oheim hat.
Doch schwur ich drauf und war entschlossen, Knabe,
Mit diesen Eisen hier sie auszubrennen.

Arth. Nun seht ihr aus wie Hubert! All die Zeit
Wart ihr verkleidet.

Hub. Still: nichts mehr. Lebt wohl!
Eu'r Oheim darf nicht wissen, daß ihr lebt;
Ich will die Spürer mit Gerüchten speisen.
Und, holdes Kind, schlaf sorgenlos und sicher,
Daß Hubert, für den Reichthum aller Welt,
Kein Leid dir thun will.

Arth. O Himmel! Dank euch, Hubert.

Hub. Nichts weiter! Still hinein, begleite mich!
In viel Gefahr begeb' ich mich für dich. (Beide ab.)

Unterdessen sind einige der vornehmsten und mächtigsten Kronvasallen von des Königs böser Absicht unterrichtet worden. Sie dringen darauf, daß der Knabe seiner Haft entlassen werde; Johann, des Erfolges seiner getroffenen Veranstaltung gewiß, scheint ihrem Verlangen willfahren zu wollen, als Hubert erscheint und ihm eine heimliche Mittheilung macht. Der König meldet darauf den anwesenden Baronen, er habe so eben des Prinzen Tod erfahren. Die beiden Grafen Pembroke und Salisbury, die Sprecher ihrer Standesgenossen, halten mit ihrem Verdacht gegen den Urheber dieses Todes nicht zurück und verlassen dann erzürnt den König, um Arthurs Grab aufzusuchen. Johann wird um seine Sicherheit besorgt; seine Lage wird um so gefährlicher, da er alsbald vernimmt, Frankreich sei mit einem mächtigen Heere gegen ihn im Anzuge, und im Lande selbst zeige sich eine sehr bedenkliche Stimmung. Sein Zorn wendet sich nun gegen Hubert, auf den er die Schuld von Arthurs Tod zu wälzen sucht. Als er von ihm erfährt, der Knabe lebe noch, sendet er ihn in aller Eile den zürnenden Pairs nach, daß er sie durch die Nachricht, der Prinz sei nicht todt, beruhige und ihrem Lehns-

herrn wieder zuführe. Der Schauplatz verwandelt sich. Wir befinden uns vor der Burg zu Northampton. Arthur erscheint auf den Mauern:

Arthur. Die Mau'r ist hoch, ich springe doch hinab:
Sei milde, guter Boden, schone mich! —
Fast niemand kennt mich; thäten sie es auch,
Die Schifferjungen-Tracht verstellt mich ganz,
Ich fürchte mich, und doch will ich es wagen.
Komm' ich hinab und breche nicht den Hals,
So weiß ich, wie ich Raum zur Flucht erwerbe:
So gut, ich sterb' und geh', als bleib' und sterbe.
(Er springt hinunter.)
Weh! meines Oheims Geist ist in dem Stein, —
Nimm, Gott, die Seel', und England mein Gebein.
(Er stirbt.)

Den todten Knaben finden die Pairs, die ausgegangen sind, sein Grab zu suchen. Auch Hubert kommt dazu und berichtet, was sich zwischen ihm und Arthur zugetragen habe; auf Befehl des Philipp von Faulconbridge trägt er die Leiche in seinen Armen fort.

Auf die beiden wörtlich mitgetheilten Scenen des Schauspiels wird nun in der goetheschen Elegie besonders Bezug genommen. Der Dichter hat dabei eine Wendung gewählt, durch die es für uns den Anschein gewinnt, er selbst habe in den Proben vor der Aufführung die Rolle Huberts, wo er mit Arthur zusammen auftritt, übernommen.

Das Gedicht selbst beginnt mit Schilderung der Gegend in der Schweiz, wo den Dichter die Nachricht von dem Tode der jungen Frau traf. Sie selbst überbringt ihm hier die Botschaft auf ihrem Wege in das Reich der Schatten, wohin sie Hermes aus der Oberwelt geleitet.

Auch von des höchsten Gebirgs beeisten zackigen Gipfeln
Schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg.
Lange verhüllt schon Nacht das Thal und die Pfade des Wandrers,
Der, am tosenden Strom, auf zu der Hütte sich sehnt,
Zu dem Ziele des Tags, der stillen hirtlichen Wohnung;
Und der göttliche Schlaf eilet gefällig voraus,
Dieser holde Geselle des Reisenden. Daß er auch heute,
Segnend, kränze das Haupt mit dem heiligen Mohn!
Aber was leuchtet mir dort vom Felsen glänzend herüber,
Und erhellet den Duft schäumender Ströme so hold?

Strahlt die Sonne vielleicht durch heimliche Spalten und Klüfte?
 Denn kein irdischer Glanz ist es, der wandelnde, dort.
Näher wälzt sich die Wolke, sie glüht. Ich staune dem Wunder!
 Wird der rosige Strahl nicht ein bewegtes Gebild?
Welche Göttin nahet sich mir! und welche der Musen
 Suchet den treuen Freund, selbst in dem grausen Geklüft?
Schöne Göttin! enthülle dich mir, und täusche, verschwindend,
 Nicht den begeisterten Sinn, nicht das gerührte Gemüth.
Nenne, wenn du es darfst vor einem Sterblichen, deinen
 Göttlichen Namen, wo nicht: rege bedeutend mich auf,
Daß ich fühle, welche du seist von den ewigen Töchtern
 Zeus, und der Dichter sogleich preise dich würdig im Lied. —
„Kennst du mich, Guter, nicht mehr? Und käme diese Gestalt dir,
 Die du doch sonst geliebt, schon als ein fremdes Gebild?
Zwar der Erde gehör' ich nicht mehr, und trauernd entschwang sich
 Schon der schaudernde Geist jugendlich frohem Genuß;
Aber ich hoffte, mein Bild noch fest in des Freundes Erinn'rung
 Eingeschrieben, und noch schön durch die Liebe verklärt.
Ja, schon sagt mir gerührt dein Blick, mir sagt es die Thräne:
 Euphrosyne, sie ist noch von dem Freunde gekannt.
Sieh, die Scheidende zieht durch Wald und grauses Gebirge,
 Sucht den wandernden Mann, ach! in der Ferne noch auf;
Sucht den Lehrer, den Freund, den Vater, blicket noch einmal
 Nach dem leichten Gerüst irdischer Freuden zurück.
Laß mich der Tage gedenken, da mich, das Kind, du dem Spiele
 Jener täuschenden Kunst reizender Musen geweiht.
Laß mich der Stunde gedenken und jedes kleineren Umstands.
 Ach, wer ruft nicht so gern Unwiederbringliches an!
Jenes süße Gedränge der leichtesten irdischen Tage,
 Ach, wer schätzt ihn genug, diesen vereilenden Werth!
Klein erscheinet es nun, doch ach! nicht kleinlich dem Herzen;
 Macht die Liebe, die Kunst, jegliches Kleine doch groß.
Denkst du der Stunde noch wohl, wie, auf dem Bretter-Gerüste,
 Du mich der höheren Kunst ernstere Stufen geführt?
Knabe schien ich, ein rührendes Kind, du nanntest mich Arthur,
 Und belebtest in mir brittisches Dichter-Gebild,
Drohtest mit grimmiger Glut den armen Augen, und wandtest
 Selbst den thränenden Blick, innig getäuschet, hinweg.
Ach! da warst du so hold und schütztest ein trauriges Leben,
 Das die verwegene Flucht endlich dem Knaben entriß.
Freundlich faßtest du mich, den Zerschmetterten, trugst mich von dannen,
 Und ich heuchelte lang', dir an dem Busen, den Tod.

Endlich schlug die Augen ich auf, und sah dich, in ernste,
Stille Betrachtung versenkt, über den Liebling geneigt.
Kindlich strebt' ich empor, und küßte die Hände dir dankbar,
Reichte zum reinen Kuß dir den gefälligen Mund.
Fragte: warum, mein Vater, so ernst? und hab' ich gefehlet,
O! so zeige mir an, wie mir das Beß're gelingt.
Keine Mühe verdrießt mich bei dir, und alles und jedes
Wiederhol' ich so gern, wenn du mich leitest und lehrst.
Aber du faßtest mich stark und drücktest mich fester im Arme,
Und es schauderte mir tief in dem Busen das Herz.
„„Nein! mein liebliches Kind““, so riefst du, alles und jedes.
Wie du es heute gezeigt, zeig' es auch morgen der Stadt.
Rühre sie alle, wie mich du gerührt, und es fließen, zum Beifall,
Dir von dem trockensten Aug' herrliche Thränen herab.
Aber am tiefsten trafst du doch mich, den Freund, der im Arm dich
Hält, den selber der Schein früherer Leiche geschreckt.
Ach, Natur, wie sicher und groß in allem erscheinst Du!
Himmel und Erde befolgt ewiges, festes Gesetz,
Jahre folgen auf Jahre, dem Frühling reichet der Sommer,
Und dem reichlichen Herbst traulich der Winter die Hand.
Felsen stehen gegründet, es stürzt sich das ewige Wasser,
Aus der bewölkten Kluft, schäumend und brausend hinab.
Fichten grünen so fort, und selbst die entlaubten Gebüsche
Hegen, im Winter schon, heimliche Knospen am Zweig.
Alles entsteht und vergeht nach Gesetz; doch über des Menschen
Leben, dem köstlichen Schatz, herrschet ein schwankendes Loos.
Nicht dem blühenden nickt der willig scheidende Vater,
Seinem trefflichen Sohn, freundlich vom Rande der Gruft;
Nicht der Jüngere schließt dem Aelteren immer das Auge,
Das sich willig gesenkt, kräftig dem Schwächeren zu.
Oefter, ach! verkehrt das Geschick die Ordnung der Tage;
Hülflos klaget ein Greis Kinder und Enkel umsonst,
Steht ein beschädigter Stamm, dem rings zerschmetterte Zweige
Um die Seiten umher strömende Schlossen gestreckt.
Und so, liebliches Kind, durchdrang mich die tiefe Betrachtung,
Als du zur Leiche verstellt über die Arme mir hiengst;
Aber freudig seh' ich dich mir, in dem Glanze der Jugend,
Vielgeliebtes Geschöpf, wieder am Herzen belebt.
Springe fröhlich dahin, verstellter Knabe! das Mädchen
Wächst zur Freude der Welt, mir zum Entzücken heran.
Immer strebe so fort, und deine natürlichen Gaben
Bilde, bei jeglichem Schritt steigenden Lebens, die Kunst.

Sei mir lange zur Lust, und eh' mein Auge sich schließet,
Wünsch' ich dein schönes Talent glücklich vollendet zu sehn.""
Also sprachst du, und nie vergaß ich der wichtigen Stunde!
Deutend entwickelt' ich mich an dem erhabenen Wort.
O wie sprach ich so gerne zum Volk die rührenden Reden,
Die du, voller Gehalt, kindlichen Lippen vertraut!
O wie bildet' ich mich an deinen Augen, und suchte
Dich im tiefen Gedräng' staunender Hörer heraus!
Doch dort wirst du nun sein, und stehn, und nimmer bewegt sich
Euphrosyne hervor, dir zu erheitern den Blick.
Du vernimmst sie nicht mehr, die Töne des wachsenden Zöglings,
Die du zu liebendem Schmerz frühe, so frühe! gestimmt.
Andere kommen und gehn; es werden dir Andre gefallen,
Selbst dem großen Talent drängt sich ein größeres nach.
Aber du, vergesse mich nicht! Wenn Eine dir jemals
Sich im verworrnen Geschäft heiter entgegen bewegt,
Deinem Winke sich fügt, an deinem Lächeln sich freuet,
Und am Platze sich nur, den du bestimmtest, gefällt;
Wenn sie Mühe nicht spart noch Fleiß, wenn thätig der Kräfte,
Selbst bis zur Pforte des Grabes, freudiges Opfer sie bringt;
Guter! Dann gedenkest du mein, und rufest auch spät noch:
Euphrosyne, sie ist wieder erstanden vor mir!
Vieles sagt' ich noch gern; doch, ach! die Scheidende weilt nicht,
Wie sie wollte; mich führt streng ein gebietender Gott.
Lebe wohl! schon zieht mich's dahin in schwankendem Eilen.
Einen Wunsch nur vernimm, freundlich gewähre mir ihn:
Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!
Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.
Denn gestaltlos schweben umher in Persephoneia's
Reiche, massenweis', Schatten vom Namen getrennt;
Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt gestaltet,
Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.
Freudig tret' ich einher, von deinem Liede verkündet,
Und der Göttin Blick weilet gefällig auf mir.
Mild empfängt sie mich dann, und nennt mich; es winken die hohen
Göttlichen Frauen mich an, immer die nächsten am Thron.
Penelopeia redet zu mir, die treu'ste der Weiber,
Auch Euadne, gelehnt auf den geliebten Gemahl.
Jüngere nahen sich dann, zu früh Heruntergesandte,
Und beklagen mit mir unser gemeines Geschick.
Wenn Antigone kommt, die schwesterlichste der Seelen,
Und Polyxena, trüb' noch von dem bräutlichen Tod,

Seh' ich als Schwestern sie an und trete würdig zu ihnen;
  Denn der tragischen Kunst holde Geschöpfe sind sie.
Bildete doch ein Dichter auch mich; und seine Gesänge,
  Ja, sie vollenden an mir, was mir das Leben versagt." —
Also sprach sie, und noch bewegte der liebliche Mund sich
  Weiter zu reden; allein schwirrend versagte der Ton.
Denn aus dem Purpurgewölk, dem schwebenden, immer bewegten,
  Trat der herrliche Gott Hermes gelassen hervor.
Mild erhob er den Stab und deutete; wallend verschlangen
  Wachsende Wolken, im Zug, beide Gestalten vor mir. —
Tiefer liegt die Nacht um mich her; die stürzenden Wasser
  Brausen gewaltiger nun neben dem schlüpfrigen Pfad.
Unbezwingliche Trauer befällt mich, entkräftender Jammer,
  Und ein moosiger Fels stützet den Sinkenden nur.
Wehmuth reißt durch die Saiten der Brust; die nächtlichen Thränen
  Fließen, und über dem Wald kündet der Morgen sich an.

Ich enthalte mich, auf die Schönheiten der Dichtung im Einzelnen einzugehen. Nur auf eins will ich noch aufmerksam machen. Es ist die echt künstlerische, von dem feinsten ästhetischen Tacte zeugende Wendung, wodurch der Dichter alles, was sein Verhältniß zu der Dahingeschiedenen uns vergegenwärtigen soll, der Erscheinung in den Mund legt, indem er selbst von dem Augenblick an, wo er sie erkannt hat, verstummt. Denn damit hat er zweierlei erreicht: erstens, daß sich in den Reden Euphrosynens nicht allein ihre Anerkennung alles dessen, was er ihr gewesen und für sie gethan hat, voll aussprechen, sondern auch die ganze Schönheit ihrer Seele vor uns entfalten kann; und zweitens, daß der Dichter, je weniger er nun selbst das Wort zu nehmen braucht, um so mehr in uns den Glauben an seinen tiefen Seelenschmerz während Euphrosynens Rede erweckt.

Inwiefern darf

Goethe's Iphigenie

als ein sowohl dem Geist und der ganzen innern Behandlung als der äußern Form nach durchaus deutsches Kunstwerk angesehen werden?

Es gehört zu den Schicksalen unserer poetischen Litteratur, die in gleichem Maaße mit ihr wohl keine andere im neuern Europa theilt, daß sie nun bereits über ein Jahrtausend lang unausgesetzt unter fremden Einflüssen der verschiedensten Art gestanden hat, welche sie verhindert haben, sich, gleich der griechischen, von innen heraus nach Art eines edlen Naturgewächses in organisch-stätiger Folge zu entwickeln. Freilich, besäßen wir noch jene alten Volksgesänge aus den Zeiten des deutschen Heidenthums, von denen uns kaum etwas mehr als die sichere Kunde übrig geblieben ist, so würden wir aller Wahrscheinlichkeit nach in ihnen eine poetische Bildungsstufe unseres Volkes kennen lernen, die wohl im vollsten und unbeschränktesten Sinne deutsch heißen könnte. Mit der Annahme des Christenthums aber empfiengen die germanischen Stämme schon in der Sprache und Litteratur der römischen Kirche ein Hauptelement ihrer fernern geistigen Bildung, das, so wohlthätig und segensreich es auch in anderer Hinsicht in dieselbe eingreifen mochte, der volksthümlichen Dichtung sich gleich von vorn herein feindlich erwies, und als es sich mit ihr allmählich auszusöhnen begann, doch jenen eigenen Zwiespalt in unserer poetischen Litteratur vor dem zwölften Jahrhundert nach sich zog, der am kürzesten durch den Gegensatz der volksmäßigen und der gelehrt-geistlichen Dichtung in der Landessprache bezeichnet werden kann. Bei weitem mächtiger und unmittelbarer war der Andrang auswärtigen Einflusses auf unsere poetische Litteratur im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, als die west- und mitteleuropäischen Völker durch die

Kreuzzüge unter sich sowohl, wie mit dem griechischen und muhamedanischen Osten in eine so nahe, nicht bloß äußerliche, sondern auch geistige Berührung gebracht wurden. Denn wo einmal, wie bei den Deutschen, die Empfänglichkeit für das Eigenthümliche der Fremde vorhanden war, da mußte nun auch die dichterische Thätigkeit in ihrer Richtung und ihrer Entfaltung von außen her vielfach bestimmt werden, zumal unter Verhältnissen, die ganz dazu gemacht waren, in den meisten darin verflochtenen Nationen einen wahren poetischen Enthusiasmus hervorzurufen und seinen Ergüssen ganz neue Canäle zu eröffnen. Daher denn jene merkwürdige Erscheinung, daß gerade der edelste und gebildetste Theil des deutschen Laienstandes, der ritterliche Adel, der vorzugsweise das Kreuz genommen, sich plötzlich von den alten volksthümlichen Heldensagen und Heldenliedern, an denen so lange die Weltlichen, wes Ranges und Standes sie auch sein mochten, auf gleiche Weise sich erfreut hatten, abwandte und mit entschiedener Vorliebe die vom Auslande, namentlich von und über Frankreich her, gebotenen poetischen Stoffe sich aneignete, sie bearbeitete und in den binnen wenigen Jahrzehnten zu einer außerordentlich großen Zahl anwachsenden Darstellungen las oder sich vorlesen ließ. Von dieser Zeit an war der französischen Litteratur ihre starke Einwirkung auf die deutsche gesichert: bis auf den heutigen Tag ist sie nie beseitigt, nur zu verschiedenen Zeiten mehr oder weniger beschränkt worden, öfter durch den Eingang und die Geltung, die sich neben ihr die Litteraturen anderer Völker, des Alterthums und der Neuzeit, zu verschaffen wußten; seltner durch selbständiges Auflehnen und Entgegenstemmen des deutschen Geistes gegen das Aufdringen fremden Geschmackes und fremder Sinnesweise. So hob mit dem vierzehnten Jahrhundert, als sich ein eigner Gelehrtenstand zu bilden anfieng, die Litteratur der beiden classischen Völker, namentlich die römische, an, durch Uebersetzungen sich Canäle in die deutsche zu eröffnen. So wurde fast zu gleicher Zeit ein näheres Verhältniß zwischen dieser und der italienischen eingeleitet; etwas später die politische Trennung der Niederlande von dem deutschen Reich durch den poetischen Wechselverkehr zwischen

beiden wieder einigermaßen ausgeglichen. So wurde seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auch von England und von Spanien her Vieles zur Versorgung unseres litterarischen Marktes eingeführt, bis man endlich im achtzehnten und neunzehnten aus allen Theilen der Erde, die je im Besitz einer Litteratur gewesen sind, poetische Waaren zusammenholte, die dann, in Uebersetzungen, Umschreibungen und Auszügen, in freien Bearbeitungen, Nach- und Umbildungen für den innern Vertrieb zugerichtet, jenen poetischen Reichthum mit aufhäufen halfen, dem man den bedenklichen Namen einer universellen oder Weltlitteratur beigelegt hat.

Es sind vornehmlich drei Beziehungen, in denen eine poetische Litteratur sich den Einwirkungen einer andern hingeben kann: indem sie von derselben entweder Stoffe empfängt, oder von ihr äußere Formen annimmt, oder in dem geistigen Gehalt und der innern Behandlung der Gegenstände ihr nahe zu kommen sucht. Am wenigsten wird ein Volk der Selbständigkeit seiner Poesie etwas vergeben, wenn es bloß Stoffe von außen her bezieht, diese aber auf eine seiner geistigen und sinnlichen Anschauungsweise und seinem ganzen Charakter gemäße Art behandelt und in die ihm eigenthümlichen, selbst erzeugten Formen faßt; mehr schon, wenn es vorzugsweise oder gar ausschließlich fremde Einkleidungsarten für seine Dichtwerke wählt, obgleich hier im Besondern noch immer das Hervorbringen wahrhaft volksthümlicher Werke denkbar ist, sofern Gegenstand, Gehalt, innere Behandlung und Geschick in der Anwendung der äußern Form die Fremdheit der letztern übersehen lassen. Zu völliger Unselbständigkeit, ja knechtischer Nachahmung, oder auch zu einer unmännlichen Spielerei, wird sich aber eine Poesie erniedrigen, die mit entschiedenster Begünstigung ausländischer Formen und ohne Sinn für volksthümlichen Gehalt, ihre aus aller Welt Enden zusammengerafften Gegenstände selbst im Geist und in der ganzen Behandlungsart den Dichtungswerken anderer Nationen möglichst anzunähern trachtet. Das Erste war, die Sache aufs Allgemeinste gefaßt, der Fall mit unserer ältern schönen Litteratur bis zum Beginn des siebzehnten Jahrhunderts;

das Zweite gilt mit größerer oder geringerer Einschränkung von dem bessern Theile unserer neuern, mit Lessing, Herder und Goethe anhebenden Poesie; das Dritte von deren schlechterem Theil und ganz vorzüglich von den dichterischen Erzeugnissen aus der Uebergangsperiode, welche das siebzehnte Jahrhundert und die erste Hälfte des achtzehnten umschließt.

Hat diese Unterscheidung Grund, so ist damit ein Maaßstab gewonnen, den wir an jedes deutsche, irgendwie fremden Einfluß verrathende Dichtungswerk anlegen dürfen, um seinen wahren nationalen Werth für uns abzumessen. Doch wird dabei noch ein anderer Gesichtspunkt nicht außer Acht zu lassen sein, wenn zugleich das besondere Verdienst des deutschen Dichters in der Aneignung des Fremden ermittelt werden soll. In jeder Litteratur spiegelt sich der Charakter des Volks ab, dem sie angehört. Zwei durch Religion, Sitten, Einrichtungen, äußere Natur, Sage und geschichtliche Bezüge sich näher stehende Nationen werden auch in ihrer Poesie mehr Verwandtes zeigen, als zwei Nationen, die in jenen Beziehungen mehr von einander abstehen. Darum berühren sich alle Nationallitteraturen des neuern Europa, auch abgesehen von ihren wechselseitigen Einwirkungen auf einander und ihrem gemeinsamen Verhältniß zu den beiden alten classischen, innerlich in viel mehr Punkten, als eine von ihnen mit der römischen oder griechischen; und eben darum ist es in der Regel auch viel leichter, einen poetischen Stoff, der aus den romanischen Ländern oder aus England zu uns herübergekommen ist, so zu behandeln, daß er in seiner neuen Gestaltung ein ganz deutsches Ansehen erhält, oder romanische und englische Versarten bei uns zu nationalisieren, als einen Gegenstand oder eine Form der griechischen Poesie uns in selbständiger, volksthümlicher Reproduction anzueignen. Wenn es aber dennoch dem Genie gelingt, hierin das Schwierigere mit dem glänzendsten Erfolge zu leisten und Werke hervorzubringen, die zu den allerschönsten Blüthen der Nationallitteratur gerechnet werden müssen: so glaube ich, wird der Werth, der sich nach Anlegung des vorher gedachten Maaßstabes an Dichtungen dieser Art herausstellen würde, noch um ein Bedeutendes höher zu veranschlagen sein.

Und solche Kleinode unserer neuern Poesie scheinen mir Goethe's Schauspiel „Iphigenie auf Tauris“ und sein bürgerliches Epos „Hermann und Dorothea“ zu sein: jenes der höchsten Bewunderung würdig, weil es einen Gegenstand, den die größten tragischen Dichter des Alterthums mit Vorliebe bearbeitet haben, in einem der innern Behandlung, wie der äußern Form nach durchaus deutschen Kunstwerke neu beseelt zeigt; dieses, weil in ihm ein recht aus der Mitte des deutschen Lebens herausgegriffener Stoff mit dem entschiedensten Glück und ohne daß nur im geringsten der Genuß daran durch einen fremdartigen Zug verkümmert würde, in die classische Form des homerischen Epos gekleidet ist.

Goethe's epische Dichtung hatte das Glück, unmittelbar nach ihrem Erscheinen von A. W. Schlegel und W. von Humboldt in so gründlicher und geistvoller Weise besprochen zu werden[1]), daß damit die eigenthümliche Natur dieses Werks gleich in das hellste und vollste Licht trat. Nicht so gut gieng es seiner Iphigenie: von den Beurtheilungen, die sie gleich nach dem ersten Druck in den am meisten gelesenen Zeitschriften erfuhr, liefen die frühesten bei ihrer Charakterisierung mehr oder weniger darauf aus, daß keine neuere Nation eine dramatische Dichtung besitze, die den griechischen Mustern, in Form und innerem Gehalt zugleich, so nahe komme als diese Iphigenie; und auch die spätern Beurtheiler, die etwas tiefer in ihren Geist eingedrungen waren, gaben über denselben nicht viel mehr als andeutende Winke[2]). Jene erste Auffassung ist noch nicht ganz geschwunden, und wenn man sie auch in neuester Zeit hier und da zu beseitigen gesucht hat[3]), so dürfte der Versuch, etwas zu

---

1) Von Schlegel in der Jenaer Litt. Zeitung von 1797. Nr. 393 ff. (wieder abgedruckt in den Charakteristiken und Kritiken 2, S. 260 ff.; in den Kritischen Schriften 1, S. 34 ff. und in den Sämmtl. Werken 11, S. 183 ff. — Von W. v. Humboldt in dem ersten (und einzigen) Theil der „Aesthetischen Versuche“, Braunschweig (1799, abgedr. in den Gesammelten Werken Bd. 4). — 2) Vgl. meinen Grundriß d. Geschichte d. d. Nationallitterat. 4. Afl. Bd. 2, S. 1747 ff. die Anmerk. — 3) So namentlich in dem geistvollen Vortrage von Otto Jahn „Ueber Goethe's Iphigenia auf Tauris.“ Greifswald 1843. 8. Als dieser Vortrag im Druck erschien und von dem Verfasser mir freundlichst zugesandt wurde, lag mein Aufsatz, wie er hier, mit geringen Abänderungen, mitgetheilt wird, schon seit fünf Jahren in meinem Pulte. —

einem bessern Verständniß des goethe'schen Schauspiels beizutragen, noch immer keine völlig verlorene Mühe sein. —

Die Sage, welche die Fabel der goethe'schen Iphigenie abgegeben hat, muß den griechischen Tragikern, von denen wir Bearbeitungen dieses Gegenstandes kennen, in von einander bedeutend abweichenden Auffassungen zugekommen sein, wenn wir nicht bei dem einen gegen alle Wahrscheinlichkeit eine zu willkürliche und gewaltsame Abänderung einer durch den Volksglauben allein oder vorzugsweise geheiligten Ueberlieferung annehmen wollen. So viel scheint indeß gewiß, daß die Sage, wie sie Aeschylus gefaßt und in drei zu einander gehörigen Tragödien, einer sogenannten Trilogie, dargestellt hat, viel mehr Züge eines hohen Alterthums und einer der ursprünglichen Gestalt näher gebliebenen Ueberlieferung an sich trägt, als die Fabel in der „Iphigenia unter den Tauriern" von Euripides. Ueber jene könnte ich hier ganz weggehen, da sie nicht in einem so unmittelbaren Verhältniß zu der deutschen Dichtung steht, wie die euripideische Tragödie. Damit jedoch diese in dem ihr zukommenden Licht erscheine und zugleich das Zweckmäßige der Abweichung in dem goethe'schen Werke von der antiken Auffassungsweise des Mythus überhaupt deutlicher erkannt werde, will ich noch ein Paar Worte darüber sagen, bevor ich das Eigenthümliche in der Fabel, der Euripides folgte, hervorhebe und von da zu einer etwas ausführlichern Inhaltsangabe seiner Tragödie übergehe.

Dem Geschlecht des Tantalus entsprossen, das sich mit unerhörten Gräueln verschiedener Art befleckt hat, herrscht Agamemnon zu Mycenä, als die Entführung seiner Schwägerin Helena durch den Trojaner Paris alle griechischen Fürsten zum Zuge gegen Troja vereinigt. Zum Führer des gesammten Griechenheers erwählt, das sich zur Ueberfahrt in Aulis versammelt hat, wird er lange im Hafen durch widrige Winde zurückgehalten, bis er auf Geheiß des Sehers Kalchas seine Gattin Klytämnestra mit ihrer ältesten Tochter Iphigenia ins Lager lockt, damit diese hier am Altar der ihm zürnenden und die Abfahrt verhindernden Artemis geopfert werde. Zwar wird die Jungfrau durch die Göttin selbst dem Opferstahl

in einer Wolke entrückt und in das Land der Taurier versetzt; aber die Mutter, durch die beabsichtigte Ermordung ihres Kindes in tiefster Seele verwundet und voll Rachegefühls gegen den unnatürlichen Vater, erschlägt diesen bei seiner Heimkehr von Troja mit Hülfe ihres Buhlen Aegisthus, mit dem sie nun den Thron theilt. Ihr einziger Sohn Orestes, bei der Ermordung des Vaters noch ein Knabe und von seiner zweiten Schwester Elektra einem Verwandten, Strophius, zur Erziehung übergeben, schließt mit dessen Sohne Pylades das innigste Freundschaftsbündniß. Zum Jünglinge herangewachsen, kehrt Orestes, von dem Apollo dazu ausdrücklich aufgefordert, ja durch die furchtbarsten Drohungen des Gottes getrieben, in Begleitung seines Freundes nach Mycenä zurück, um den Tod des Vaters zu rächen. Klytämnestra fällt von seiner Hand, mit ihr auch Aegisthus. Aber das vergossene Mutterblut ruft die Erinnyen zur Verfolgung des Mörders auf. Von ihnen im Wahnsinn umhergetrieben, gelangt er nach Delphi, wo er, während die Erinnyen schlafen, den Gott, der seine That ihm auferlegt hatte, um Schutz gegen seine Verfolgerinnen anfleht. Apollo gebietet ihm, nach Athen zu flüchten, wo er von Pallas Erlösung hoffen dürfe. Aber auch dahin folgen ihm die Erinnyen, nachdem sie von Klytämnestra's Schatten aus ihrem Schlafe geweckt worden. Auf Orests Gebet um Hülfe und Rettung erscheint Pallas; sie setzt, nachdem sie die Parteien vernommen, auf dem Areopagus ein Gericht von zwölf atheniſchen Bürgern ein, denen sie die Entscheidung anheimstellt. Apollo, den Orest um Beistand angerufen hat, tritt als Fürsprecher und Vertheidiger seines Schützlings den anklagenden Erinnyen gegenüber. Die Gründe für und wider die von Orest verübte That werden erwogen, die Richter stimmen durch schwarze und weiße Steinchen, Pallas selbst gibt ein weißes ab; bei der Zählung sind die Stimmen gleich, der Beklagte wird nach der Erklärung der Göttin freigesprochen, den Anklägerinnen aber ein Heiligthum im attischen Gebiet eingeräumt.

Hiervon weicht nun die Sage, der Euripides gefolgt ist, in einem sehr wesentlichen Punkte ab. Nachdem nämlich Orest, wie bei Aeschylus,

vor dem Areopagus durch Stimmengleichheit der Richter freigesprochen ist, theilen sich die Erinnyen: die einen erkennen die Gültigkeit des Spruches an und erhalten in Attica ein Heiligthum, die andern aber lehnen sich dagegen auf und verfolgen den Orest von neuem. Er nimmt wiederum seine Zuflucht zum Apollo, der ihm befiehlt, zum Lande der Taurier zu schiffen, von da ein heiliges, vom Himmel herabgefallenes Bild seiner Schwester Artemis zu entführen und es nach Attica zu bringen. Diesen Auftrag vollzieht Orest, aber nur mit Hülfe seiner Schwester Iphigenia, die er als Priesterin des Heiligthums findet, das er zu berauben gekommen ist, und die er mit dem Bilde aus dem Lande der Barbaren in die Heimath hinüber führt. — Und nun kann ich sofort zur nähern Inhaltsangabe der euripideischen Tragödie übergehen.

Der Schauplatz ist im Lande der Taurier vor dem Tempel der Artemis. Iphigenia tritt allein auf und berichtet, wie in einem Prolog, über ihr Geschlecht und ihr Geschick bis zu ihrer Ankunft bei den Tauriern. Hier müsse sie vermöge ihres Priesteramts alle, die vom Hellenenvolke sich dem Lande nahen, als Opfer der Göttin weihen; die gräßliche Blutthat selbst werde von Andern im Innern des Tempels vollbracht. Mehr wolle sie davon nicht sagen, doch was sie diese Nacht im Traume geschreckt, dem Aether klagen, ob das vielleicht Hülfe bringe. In Argos, ihrer Heimath, so sei's ihr vorgekommen, habe sie geschlummert, mitten im Frauengemach, als plötzlich unter ihr die Erde erzittert, sie vom Lager geflohen und alsbald das königliche Wohnhaus in Trümmer zusammengestürzt sei. Nur e i n e Säule blieb zurück; von ihrem Scheitel wallte blondes Haupthaar, und sie sprach mit Menschenlaut. Sie aber, eingedenk ihres Priesteramtes bei den Tauriern, habe die Säule gewaschen, wie ein zum Tode bestimmtes Opfer. Dieses Traumgesicht bedeute nun gewiß nichts anderes, als Orest sei gestorben, von der Schwester selbst als Opfer geweiht. Ihm wolle sie mit andern Hellenenfrauen, die in der Taurier Gefangenschaft ihr als Dienerinnen zugesellt sind, jetzt eine Todtenspende bringen. — Sie geht, ihre Begleiterinnen zum heiligen Geschäfte abzurufen.

Unterdeß sind Orest und Pylades an der taurischen Küste gelandet. Sie kommen von ihrem Schiffe, das sie in einer Bucht zurückgelassen, zum Tempel der Artemis. Nach einem kurzen Wechselgespräch, in welchem sie sich gegenseitig in der Ueberzeugung bestärken, daß sie wirklich die blutige Opferstätte erreicht haben, erzählt Orestes in einer an den Apollo gerichteten Rede, wie er auf sein Geheiß des Vaters Blut an der Mutter gerächt, aber von den Erinnyen verfolgt und das Vaterhaus fliehend, Griechenland durchirrt habe, bis ihm im Tempel des Gottes Befreiung von seinem Wahnsinn verheißen worden, wenn er von den Tauriern das Bild der Artemis nach Attica brächte. Gehorsam sei er Apollo's Worten nachgekommen und nun hier in fremdem, ungastlichem Lande. Dann sich zu Pylades wendend, spricht er seine Hoffnungslosigkeit aus, den beabsichtigten Raub vollführen zu können. Der Freund ermuthigt ihn, indem er ihn auf das gewiß untrügliche Orakel des delphischen Gottes hinweist, mahnt aber von sofortigem Eindringen in den Tempel ab: besser sei es, in einer bergenden Höhle den Einbruch der Nacht abzuwarten und dann das Wagniß zu bestehen. Orest geht hierauf ein; beide Freunde ziehen sich zurück.

Mit dem Chor der Tempeldienerinnen zurückkehrend, vollbringt Iphigenia das Todtenopfer; diese Handlung wird von ihr und dem Chor mit Wechselgesängen begleitet, in denen wir, obgleich die frühern Schicksale des tantalischen Hauses berührt werden, doch wenig Neues erfahren. Zuletzt beklagt Iphigenia ihr herbes Loos, daß sie hier, ein Gast in unholdseliger Wohnung, gattenlos, kindlos, heimathlos und freudlos eine furchtbare und traurige Pflicht an unglücklichen Fremdlingen üben müsse.

Es tritt ein Rinderhirt auf und meldet die Annäherung zweier griechischer Jünglinge, von denen der eine nach der Anrede des andern Pylades heißen müsse. Zwischen den Felsen des Seegestades seien sie von ihm und seinen Genossen, die in der Nähe ihre Heerden weideten, wahrgenommen und von einigen für Götter, von andern für Schiffbrüchige gehalten worden. Indeß habe man sich ihrer doch zuletzt bemächtigen wollen, als plötzlich der eine von Wuth ergriffen worden sei und

schreiend, er sehe die Erinnyen, bereit ihn zu erwürgen und zu zermalmen, sie alle mit Angst und Entsetzen erfüllt, dann aber, als er gegen ihre Heerden mit dem Schwerte seine Wuth ausgelassen, sie zur Vertheidigung ihres Eigenthums herbeigezogen habe. Nach einem hitzigen Kampfe, in welchem beide Fremdlinge der ganzen Hirtenschaar lange Widerstand geleistet, seien sie endlich überwältigt, ihrer Waffen beraubt und vor den König geführt worden, der sie nun der Artemis zum Opfer hersende. Iphigenia befiehlt dem Hirten, die Fremdlinge herbeizuführen, und fordert den Chor auf, alles zur Weihung der Opfer bereit zu halten. Erbittert durch den vermeintlichen Untergang ihres Bruders Orest, hat sie jetzt nicht, wie sonst, Thränen für die Unglücklichen, die an ihrer Göttin Altar bluten sollen. Sie wünscht nur, zweifelt jedoch an der Erfüllung dieses Wunsches, daß das Meer ihr die Urheber ihres Mißgeschickes, Helena und Menelaus, zuführte, damit sie durch deren Opfertod ihren Rachedurst löschen könnte. Doch, indem sie sich die Angst und Qual ins Gedächtniß ruft, die sie selbst zu Aulis erlitten, als das Messer über sie gezückt war, erweicht sich ihr Gemüth; sie kann nicht glauben, daß die Unsterblichen Gefallen an vergossenem Menschenblut finden; nur dieses menschenmörderische Volk, das sie umwohne, messe nach seines Herzens Härtigkeit der Götter Wohlgefallen ab.

Nach einem Chorgesange, in welchem die Tempeldienerinnen ihre Verwunderung über die Herfahrt der gefangenen Landsleute und ihr Verlangen zu erkennen geben, von deren Geschlecht und Schicksalen etwas Näheres zu erfahren, zuletzt aber ihre Sehnsucht nach dem geliebten Heimathlande aussprechen, erscheinen in Fesseln Orest und Pylades. Iphigenia gebietet den Dienern, welche sie herbeigeführt haben, ihnen die Fesseln abzunehmen und im Innern des Tempels die Anstalten zum Opfer zu treffen. Dann von Mitleid für ihre Landsleute ergriffen und deren trauriges Geschick, den Kummer der Eltern und Schwestern, die sie vielleicht daheim zurückgelassen haben, beklagend, befragt sie sie um Abkunft und Namen. Orest, der überzeugt ist, daß nichts ihn und den

Freund von dem Tode retten könne, mahnt die Priesterin ab, sein und Pylades' Loos durch mitleidsvolle Klage und neugieriges Forschen noch härter zu machen, weist aber doch auf sich hin, als Iphigenia weiter fragt, wer von ihnen Pylades heiße. Den Namen seines Unglücksgenossen zu nennen, lehnt er ab und verhindert somit die sofortige Erkennung der Geschwister, die auch der Name Pylades nicht herbeiführen kann, da der wahre Eigner desselben erst nach Iphigeniens Entrückung aus Aulis geboren ist. Indessen erfährt diese allmählich von ihrem Bruder, daß er aus Argos stamme, von dort freiwillig und unfreiwillig geflohen sei, daß Troja gefallen, Menelaus Helenen zurückgebracht habe, daß Kalchas und Achilleus in der Fremde ihren Tod gefunden, Odysseus, wie es heiße, noch umherirre, Agamemnon aber bei seiner Heimkehr von der Gattin und diese später von des Sohnes Hand erschlagen seien. Noch sei aus dem unseligen Hause Elektra übrig, die ältere Schwester lange hingewürgt, der Muttermörder zwar am Leben, aber nirgend und überall zu finden. Alle diese Nachrichten entlockt Iphigenia dem Orest nur durch eine ganze Reihe von Fragen; durch die letzte erlangt sie die Ueberzeugung, daß Träume bloße Truggebilde vor die Seele führen, und Orest bestärkt sie darin, indem er die Götter überhaupt der Lust an Lüge und Trug zeiht. Ihr leben also noch liebe Verwandte in der Heimath, unter ihnen selbst der einzige Bruder. Diesem Nachricht von sich zu geben, glaubt sie jetzt ein sicheres Mittel gefunden zu haben. Der, welchen sie für Pylades hält, soll, von ihr freigelassen, nach seiner Vaterstadt zurückkehren und ihren Verwandten ein Schreiben von ihr überbringen, das sie schon lange für eine solche Gelegenheit bereit gehalten hat; der andere Gefangene dagegen müsse im Lande der Taurier bleiben und den Opfertod erleiden. Hierauf will Orest nicht eingehen; er verlangt vielmehr, daß er hier sterbe, der Freund aber nach Argos mit dem Briefe aufbreche. Iphigenia ist mit dem Tausch zufrieden und den Edelmuth des Jünglings bewundernd, wünscht sie sich einen Bruder von gleicher Gesinnung. Als Orest darauf von ihr die Art des ihn erwartenden Opfertodes erkundet, und sie ihm alle Leichenfeierlichkeiten zu gewähren

versprochen hat, über die sie verfügen könne, begibt sie sich fort, um den Brief zu holen.

An einen kurzen Zwischengesang des Chors, in welchem er das Geschick der beiden Freunde bejammert, schließt sich eine Reihe von Wechselreden zwischen diesen. Zuerst sprechen sie ihre Verwunderung über der Priesterin Bekanntschaft mit den Helden und Schicksalen Griechenlands aus, eine Bekanntschaft, die sich aus jener Befragung des Orest zu deutlich ergeben hat. Sodann verlangt Pylades, mit Orest zugleich zu sterben, um dereinst nicht des Verrathes an dem Freunde geziehen zu werden. Doch dieser weiß ihn durch gewichtige Vorstellungen von seinem Vorsatz abzubringen, wogegen Pylades den Orest wieder ermahnt, noch nicht völlig an seiner Rettung zu verzweifeln und lieber dem Spruche des Gottes, der ihn hierhergesandt habe, zu vertrauen. Ihrem Gespräch macht die Rückkunft Iphigeniens, die das Schreiben bringt, ein Ende. Ihr ist eingefallen, Pylades könne, wenn er erst der ihm jetzt drohenden Gefahr entgangen sei, leicht sein ihr gegebenes Versprechen vergessen und den ihm anvertrauten Brief nicht abgeben. Er soll sich also durch einen Schwur dazu verpflichten, wogegen Orest verlangt, daß auch Iphigenia sich für die Rettung seines Freundes eidlich verbürge. Beide schwören, doch Pylades mit dem ausdrücklichen Vorbehalt, daß wenn seinem Schiffe auf der Rückfahrt ein Unfall begegnen und dadurch das Schreiben verloren gehen sollte, ihm die Nichterfüllung des Eides nicht als Schuld angerechnet werden dürfe. Dies veranlaßt die Priesterin, ihm den Inhalt des Briefes wörtlich mitzutheilen, damit er jedenfalls wenigstens mündlich die Nachricht nach Argos bringen könne, an deren sicherer Beförderung ihr so viel liegt. Die unmittelbare Folge davon ist die wechselseitige Wiedererkennung der Geschwister. Anfangs steht Iphigenia freilich noch an, in dem einen der Gefangenen den Bruder zu begrüßen, bald indeß benimmt er ihr jeden Zweifel durch Mittheilung der untrüglichsten Wahrzeichen. Die Freude über ein so unverhofftes Wiederfinden ist um so größer, je entsetzlicher sich den Geschwistern der Gedanke aufdrängt, was ohne ein gegenseitiges Erkennen geschehen

wäre. Aber bald kämpft in Iphigeniens Brust mit der Freude die Sorge, wie der geliebte Bruder nun zu retten sei, wie sie selbst dem Lande der Barbaren werde entfliehen können. Pylades mahnt für den Augenblick alles andere bei Seite zu schieben und auf Mittel zur Flucht zu sinnen. Doch Iphigenia will zunächst noch über die Ihrigen, zumal über Elektra, nähere Auskunft haben. Sie erfährt, daß die Schwester, mit Pylades vermählt, glücklich daheim lebe. Warum Orest so unkindlich an der Mutter gehandelt, weigert er sich zu sagen; dagegen erzählt er ausführlich die Folgen seiner That und die Veranlassung seiner Hierherkunft, woran er die Aufforderung an die Schwester schließt, ihm zur Erlangung und Entführung des heiligen Bildes ihren Beistand zu leihen. Sie ist dazu bereit, wenn Orest sie mit dem Bilde zugleich dem Lande der Taurier entführen wolle, verwirft aber die Vorschläge, die er zur Bewerkstelligung seines Vorhabens macht. Ein besserer Ausweg finde sich in dem Vorgeben, das Bild der Göttin sei durch die Nähe eines wahnsinnigen Muttermörders befleckt worden und erheische Reinigung in der heiligen Meeresflut; dahinab müsse es von der Priesterin selbst getragen, dort müssen auch der Muttermörder und der Theilnehmer an seiner Unthat entsündigt werden, um der Göttin wohlgefällige Opfer zu sein. Dies alles wolle sie dem Könige einreden, und sei man dann zum Meere in die Nähe des harrenden Schiffes gelangt, werde es leicht sein, auf ihm mit dem Bilde zu entkommen. Orest preist die Verschlagenheit des Weibes und hofft den glücklichsten Ausgang, sofern der Chor, der alles mit angehört hat, Verschwiegenheit angelobe. Hierzu beredet ihn Iphigenia und geht, nachdem sie in kurzem Gebet die Artemis um Beistand für sich, den Bruder und den Freund angefleht hat, mit diesen beiden in den Tempel. Es folgt nun wieder ein Chorgesang, worin die Tempeldienerinnen ihre Sehnsucht nach der Heimath laut werden lassen. Nach seiner Beendigung tritt, von Dienern und Sclaven begleitet, Thoas, der König des Landes, auf; gleich nach ihm Iphigenia mit dem Bilde der Artemis. Es gelingt der Priesterin, den König zu überreden, daß er sie mit den wiederum vorgeführten und in Fesseln gelegten Gefangenen

unter Begleitung weniger Diener an eine heimliche Stelle des Meerufers ziehen lasse, durch andre aus seinem Gefolge dem Volke in der Stadt gebiete, daheim zu bleiben, selbst aber im Tempel ihrer Rückkehr harre. Hierauf entfernt sie sich mit ihren Gefangenen, während Thoas mit seinem Gefolge nach einer andern Seite abgeht. Der zurückbleibende Chor nimmt von dem Umstande, daß der ganze Betrug mit dem Bilde nur gespielt werde, damit sich der Orakelspruch des Apollo erfülle, Anlaß, in einem Gesange die Gründung des delphischen Heiligthums zu erzählen und zu preisen. Da erscheint in voller Eile ein Bote, der den König zu sprechen verlangt und dem Chor mit wenigen Worten berichtet, die Priesterin sei mit dem heiligen Bilde und den Gefangenen zu Schiffe entflohen. Der Chor will von dem Aufenthaltsorte des Königs nichts wissen; der Bote jedoch, der Einverständniß der Weiber mit den Entflohenen ahnt, vermuthet den Thoas im Innern des Tempels, aus welchem derselbe auch gleich auf das laute Rufen des Boten heraustritt. Er vernimmt nun das Nähere über die Flucht der Griechen; doch sei es noch Zeit, sich ihrer wieder zu bemächtigen, da ein widriger Wind das Schiff in der Nähe des Ufers zurückhalte. Sofort befiehlt der König, den Flüchtlingen nachzusetzen, und droht dem Chor, den auch er für Mitwisser des Truges hält, bei seiner Rückkehr vom Meer mit schwerer Strafe. Allein bevor er aufbrechen kann, erscheint dem Thoas die Göttin Pallas und gebietet ihm von der Verfolgung abzustehen, da die Flüchtlinge mit der Entwendung des Bildes nur den Befehl des Apollo erfüllten. Dann ruft sie dem Orest, der auch aus der Ferne ihre Götterstimme vernehmen werde, nach, mit dem Bilde und der Schwester zu fliehen und, wenn er sich der griechischen Küste nähern werde, nach Attica zu steuern, dort zu landen, zu Halä der Artemis ein Heiligthum zu gründen und darin das entwendete Bild aufzustellen; Iphigenia aber solle in dem neuerbauten Tempel Priesterin der Göttin bleiben. Endlich macht sie es noch dem Orest zur Pflicht, den Chor der gefangenen Griechinnen aus dem Lande der Taurier in die ersehnte Heimath zurückzuführen. Thoas unterwirft

sich ehrfurchtsvoll dem Gebot der Pallas; ein kurzer Chorgesang zum Preise der Göttin bildet den Schluß.

Ich bin absichtlich bei der Inhaltsangabe der euripideischen Tragödie etwas ins Einzelne gegangen; dadurch allein konnte ich mir das Mittel verschaffen, auch denjenigen meiner Leser, die das griechische Stück nicht näher kennen, die durchaus eigenthümliche Auffassungs- und Behandlungsweise desselben Gegenstandes von Seiten des deutschen Dichters überzeugend darzuthun. Zu dem Ende werde ich erstens zeigen, daß schon die Fabel ganz anders bei Goethe als bei Euripides, dessen Werk unser Dichter zunächst vor Augen hatte, angelegt ist; zweitens, daß die Charaktere in der deutschen Dichtung der griechischen gegenüber völlig umgewandelt und neu geschaffen erscheinen; und drittens, daß auch in den die ganze Handlung bestimmenden und tragenden sittlichen wie religiösen Motiven ein unendlicher Abstand zwischen beiden Werken Statt findet. Deute ich dann auch noch den Unterschied in der Form an, so wird sich aus dem allen von selbst ergeben, daß wir in der goethe'schen Iphigenie ein ganz modernes, und zwar ein im vollsten Sinne des Wortes deutsches Kunstwerk besitzen.

Auch bei Goethe eröffnet Iphigenie in einem Selbstgespräch die Handlung, aber in ganz andrer und ungleich natürlicherer Weise als bei Euripides. Aus dem Tempel ihrer Göttin in den ihn umgebenden Hain tretend, erzählt sie nicht, wie es dort geschieht, Wolken und Bäumen ihre Abkunft und ihr Geschick; sie legt dem nur das lebendig ausgesprochene Wort unter, was ihr Inneres bewegt. Allein mit großer Kunst und ohne den geringsten Zwang weiß uns der Dichter damit zugleich ihre äußeren Verhältnisse anzudeuten, soviel uns davon für den Augenblick zu wissen frommt. Gleich die ersten Verse kündigen sie als Priesterin des Heiligthums an, das sie so eben verlassen hat. Aus den nächst folgenden erfahren wir, daß sie hier nicht heimisch, daß sie eine Griechin ist, die ein hoher Wille hier schon lange verborgen hält; daß die Sehnsucht sie fortwährend in die Heimath zieht, wo sie Eltern und Geschwister zurückgelassen hat. Dann beklagt sie das traurige Loos derer, die fern

von ihren Lieben ein einsam Leben führen müssen; und doch sei auch hierin, wie in allem Uebrigen, der Mann, dem Weibe gegenüber, noch glücklich zu preisen. So werde sie, durch ein feindseliges Schicksal in die Ferne getrieben, hier von Thoas in ernsten, heiligen Sclavenbanden festgehalten. Beschämt gesteht sie, daß sie mit stillem Widerwillen ihrer Göttin diene, der ihr Leben zu freiem Dienst gewidmet sein sollte. Doch habe sie stets auf ihre Hülfe gehofft und hoffe auch jetzt noch durch sie Rückkehr zu den Ihrigen. In dem Gebet, worin sie die Göttin um Erfüllung dieses liebsten Wunsches anfleht, deutet sie dann bestimmter auf ihr und ihres Hauses Schicksal, auf Eltern und Geschwister hin.

Nun tritt Arcas, einer vom Gefolge des Königs, auf, diesen selbst, der von einem siegreichen, den Tod seines Sohnes rächenden Feldzuge heimgekehrt ist, der Priesterin ankündigend. In dem Gespräch beider enthüllt sich uns noch mehr der tiefe Gram, der an Iphigeniens Herzen nagt: sie fühlt sich in der Fremde nur als eine Vertriebene und Verwaiste; in frühster Jugend, da sich kaum die Seele an Vater und Geschwister gebunden, hat sie ein fremder Fluch gefaßt und mit eherner Faust das schöne Band zerrissen. Selbst gerettet, muß sie, gleich einem Schatten, der um sein eigen Grab wankt, ihr Leben vertrauern und hinträumen: denn ein unnützes Leben sei ein früher Tod, und dies Frauenschicksal hat sie vor allen getroffen. Dem widerspricht Arcas. Sie wolle hier nichts gethan haben seit ihrer Ankunft? Wer habe des Königs trüben Sinn erheitert? wer den alten grausamen Gebrauch, der jeden Fremden am Altar Diana's geopfert, von Jahr zu Jahr mit sanfter Ueberredung aufgehalten und die Gefangenen vom gewissen Tode so oft ins Vaterland zurückgeschickt? Habe die Göttin nicht, statt erzürnt zu sein, daß sie der blutigen Opfer ermangle, ihr sanft Gebet in reichem Maaß erhört? umschwebe mit frohem Fluge nicht der Sieg das Heer und eile er ihm nicht sogar voraus? und fühle nicht jeder ein besseres Loos, seitdem der König, der so lange weise und tapfer sein Volk geführt, nun sich auch der Milde in ihrer Gegenwart erfreue und den Seinen die Pflicht des schweigenden Gehorsams erleichtre? Das nenne sie unnütz,

wenn von ihrem Wesen auf Tausende ein Balsam herabträufle? wenn sie dem Volk, dem sie von einer Gottheit gebracht worden, eine ewige Quelle des neuen Glückes sei und an dem unwirthbaren Todesufer dem Fremden Heil und Rückkehr zubereite? Er bittet sie, ihm, der ihr treu und redlich ergeben sei, zu glauben und seinem Rathe zu folgen. Wenn der König, dem sie sich bisher verschlossen, heute mit ihr reden werde; möge sie ihm durch Entgegenkommen erleichtern, was er ihr zu sagen habe. Seitdem er seinen Sohn verloren, vertraue er wenigen der Seinen mehr und diesen Wenigen nicht mehr wie sonst. Er fürchte ein einsames, hülfloses Alter, ja vielleicht Aufstand und frühzeitigen Tod. Lange habe er sie als Gattin heimzuführen gewünscht; jetzt sei der Wunsch zum festen Vorsatz geworden. Weigere sie sich, überlasse ihn sich selbst, so werde der Unmuth in ihm reifen und, ihr Entsetzen bringend, sie zu spät bereuen lassen, daß sie treuem Rathe nicht gefolgt sei. Erschreckt durch diese Reden, glaubt Iphigenie schon, der König sinne darauf, sie vom Altare mit Gewalt zu reißen und sich anzueignen. Darüber beruhigt sie zwar Arcas, aber er fürchtet einen andern harten Schluß von Thoas. Mehr zu sagen, verhindert das Nahen des Königs; Arcas entfernt sich; Iphigenie beschließt nach kurzer Ueberlegung, mit der Wahrheit dem Thoas entgegenzutreten, und begrüßt den Ankommenden mit Segensspruch und Segenswunsch. Gleich seine ersten Erwiederungsworte bestätigen ihr, was Arcas über die Stimmung des Königs angedeutet hat. Er fühlt sich einsam und verlassen in seinem Hause. Einen alten Wunsch im Herzen tragend, der auch ihr nicht fremd sei, komme er in den Tempel: er hoffe die Priesterin zum Segen seines Volks und sich zum Segen als Braut heimzuführen. Iphigenie sucht dem Antrage auszuweichen: als einer Flüchtigen, die an diesem Ufer nichts als Schutz und Ruhe gesucht, biete ihr der König zu viel. Gegen den Vorwurf, daß sie sich mit Unrecht so lange in das Geheimniß ihrer Abkunft eingehüllt, entschuldigt sie sich mit der Sorge, die sie um ihre Zukunft tragen müsse, erfahre Thoas, welch verwünschtes Haupt er nähre und schütze. Als ihr jedoch der König einwirft, daß der Schutz einer Schuld-

beladenen nie den Segen auf ihn gebracht haben würde, der ihm von oben komme, seitdem sie bei ihm eines frommen Gastes Recht genieße, und als er ihr erklärt, daß ihm der Wille der Göttin, wie er ihm zeither heilig gewesen, auch fortan Gesetz sein werde, so daß, wenn sie nach Hause Rückkehr hoffen könne, er sie von aller Forderung losspreche; wofern ihr aber der Weg dahin auf immer versperrt sei, sein Recht auf sie in Anspruch nehme: entschließt sich Iphigenie endlich, vom alten Bande die Zunge zu lösen und ihm ihres Hauses Geschick, von Tantalus' Erhöhung und Sturz an bis zu ihrer eigenen Rettung durch Dianens Hand, zu berichten. Der König erneuert seinen Antrag; als dessen ungeachtet die Priesterin bei ihrer Weigerung beharrt und ihm offen bekennt, daß sie noch immer das Vaterhaus wieder zu sehen hoffe, wohin sie sich mit allen Kräften ihrer Seele gezogen fühle, bricht der verhaltne Unmuth in ihm hervor, und nach kurzer Wechselrede verkündigt er ihr seinen Entschluß: sie möge auch fortan ihr Amt verwalten; doch wenn er bisher um ihretwillen seiner Pflicht vergessen und das Murren seines Volks überhört habe, so solle von nun an in alter Weise am Altar der Göttin geopfert werden. Zwei Fremde, in den Höhlen des Ufers versteckt gefunden, seien in seiner Hand; mit diesen solle die Göttin ihr lang entbehrtes Opfer wieder empfangen. Er geht, die Gefangenen der Priesterin zu übersenden. Diese, allein gelassen, schließt mit einem Gebet, worin sie Dianen anfleht, ihre Hände, wie so lange, auch fernerhin rein von Blut zu erhalten, den ersten Act.

Der zweite beginnt mit dem Auftreten der beiden Gefangenen, Orest und Pylades. Sie sind im Gespräch begriffen. Schon die ersten Worte Orests lassen uns ein von tiefer Schwermuth umdüstertes Gemüth erkennen. Er weiß, daß er den Todesweg geht, und findet darin die Erfüllung von Apollo's Spruch, der ihm Hülfe und Rettung im Tempel seiner Schwester zu Tauris verheißen habe. Die gräßlichen Rachegeister, die ihn bisher verfolgt haben, sind am Saume des heiligen Haines zurückgeblieben. Er wünscht nur so lange Ruhe vor ihnen zu haben, bis sein Geschick mit seinem Tode am Altar der Göttin erfüllt sei. Unten

werde er sie wieder aufsuchen. Wenn ihm noch etwas Hoffnung oder Furcht gebe, so sei es seines Freundes Leben oder Tod: daß er ihn mit in seinen Untergang reißen soll, lastet jetzt am schwersten auf seiner Seele. Ganz anders denkt und spricht Pylades: er sinnt noch auf Rettung aus der so nahe drohenden Gefahr; er will auch dann noch nicht die Hoffnung aufgeben, wenn die Priesterin sie beide schon zum Opfertode weihe. Auch Orest möge vom Unmuth seine Seele erheben: der Götter Worte seien nicht doppelsinnig; er werde hier Trost und Hülfe finden, wie Apollo es verheißen habe. Im Verlauf des Gesprächs wird uns das Verhältniß beider Freunde, wie es sich von früher Jugend an unter ihnen gestaltet hat, aufs lebendigste veranschaulicht. Orests Worte versetzen uns in die Königshalle zu Mycen, wo er während Agamemnons Abwesenheit als Knabe sich an den Schooß der trauernden Elektra schmiegte, um ihrer Erzählung vom Vater zu lauschen; dann in Strophios' Haus, wo er nach des Vaters Ermordung eine Freistatt fand und an der Seite des Pylades eine hoffnungsreiche Jugend verschwärmte; an das Ufer des Meeres, wo sie Abends an einander gelehnt saßen und von großen Thaten träumten. Schaudernd muß er sich nun aber bekennen, daß nichts davon in Erfüllung gegangen; ihm sei das gräßliche Loos gefallen, zum Muttermörder zu werden, damit der alte Haß der Götter gegen Tantalus' Stamm auch noch an ihm, dem letzten Sprößling, sich bewähre. Dagegen zeigt sich in allen Gegenreden des Pylades der treue, stäts tröstende, aufrichtende, ermunternde, auf Rath und Hülfe bedachte Freund. Wiederholt dringt er in Orest, Apollo's Worten zu vertrauen. Dann theilt er ihm mit, was er bereits von ihren Wächtern über die stille Gewalt ausgekundschaftet habe, die ein göttergleiches Weib hier als Priesterin Dianens über König und Volk ausübe; dies denke er zu ihrer Rettung geschickt benutzen zu können. Zuletzt, da er Iphigenien nahen sieht, bittet er den Orest, sich fürs erste zu entfernen, bis er mit der Priesterin gesprochen, der er nicht gleich ihren Namen und ihr Schicksal vertrauen könne. Unmittelbar nach Orests Abtreten erscheint auch Iphigenie. Die Entfesselung des Pylades begleitet sie mit dem Wunsche,

daß die Götter abwenden mögen, was die Gefangenen bedrohe. Pylades erkennt gleich in ihr eine Griechin, und seine Freude darüber entdeckt ihr ebenso bald in ihm einen Landsmann. Ihren Namen und ihre Herkunft, wonach er fragt, verschweigt sie: es möge ihm genügen, in ihr die Priesterin, von ihrer Göttin selbst gewählt und geheiligt, zu wissen. Dagegen soll er ihr sagen, wer er sei, und welch unseliges Geschick ihn mit dem Gefährten hierher gebracht habe. Pylades gibt sich für den jüngern Bruder des Andern aus: er selbst heiße Cephalus, jener Laodamas: zwischen ihnen beiden habe rauh und wild ein mittlerer gestanden und schon im Spiel ihre jugendliche Einigkeit und Lust getrennt, bis nach des Vaters Rückkehr von Troja und seinem bald darauf erfolgten Tode der Streit um Reich und Erbe die Geschwister in offene Feindschaft gebracht. Er selbst habe sich zum ältern Bruder geneigt, der den mittlern erschlagen habe; von den Furien um der Blutschuld willen umhergetrieben, sei der Unglückliche endlich von Apollo diesem Ufer mit der Hoffnung auf Rettung im Tempel seiner Schwester zugesandt worden. Iphigenie verlangt vor allem andern Kunde von dem Schicksal Troja's. Sie erhält sie, und zugleich nennt Pylades die berühmtesten der von Aulis aufgebrochenen und vor Troja gefallenen Helden. Schon hofft sie, da ihr Vater unter diesen nicht mit erwähnt wird, daß er ihr noch lebe, als Pylades das furchtbare Ende Agamemnons ausführlich erzählt. Sie fragt nur noch, was Klytämnestra zu solcher That getrieben, und wankt, von Schmerz überwältigt mit verhülltem Haupte davon, als sie vernommen hat: der ältesten Tochter Iphigenie Opfertod, auf Anlaß Agamemnons zu Aulis ins Werk gesetzt, habe der Mutter einen Widerwillen gegen den Gatten so tief ins Herz geprägt, daß sie den Worten Aegisths nachgegeben und den von Troja heimgekehrten Sieger mit Netzen des Verderbens selbst umschlungen habe. Pylades, allein zurückgeblieben, schließt aus der Erschütterung, die seine Erzählung in der Priesterin hervorgebracht hat, sie möge Agamemnon wohl gekannt haben und aus einem hohen Hause hierher verkauft sein. Um so eher überläßt er sich der Hoffnung, durch sie den Rettungsweg für sich und seinen Freund zu finden.

Der dritte Act hebt mit der Begegnung Orests und Iphigeniens an. Wie dem Pylades, löst die Priesterin nach dem Vorrecht des Heiligthums auch diesem Gefangenen die Bande zum Zeichen eines schmerzlichern Geschicks. Noch kann sie es nicht denken, daß er mit dem Gefährten verloren sei; und nie werde sie selbst sie mit mörderischer Hand dem Tode weihen. Doch verweigere sie sich dieser Pflicht, so fürchtet sie, werde der aufgebrachte König eine ihrer Jungfrauen ihr zur Folgerin wählen, und dann vermöge sie den Unglücklichen nur noch mit heißem Wunsche beizustehen. Ihre herzliche Theilnahme an seinem Geschick erregt auch in Orest das Verlangen, ihren Namen und ihre Herkunft zu erfahren. Sie verspricht demselben zu genügen, wenn sie zuvor das, was sie von seinem Bruder nur halb gehört hat, aus seinem Munde bis zu Ende vernommen habe. So fragt sie ihn zuerst nach ihrem Bruder Orest, nach Elektra, ihrer Schwester, und erfährt, daß beide noch am Leben sind. Dann weiter forschend, was mit Klytämnestra geworden, zwingt sie ihn, ihr der Mutter Tod durch Sohnes Hand zu berichten. Noch ahnt sie nicht, daß der Muttermörder selbst mit ihr spricht; erst als dieser fortfährt, ihr die entsetzlichen Folgen seiner That zu schildern und sie, von Pylades' Erzählung getäuscht, ihn in gleichem Falle mit dem von den Furien verfolgten Muttermörder wähnt, zerreißt er das lügenhafte Gewebe. Zwischen ihr und ihm soll Wahrheit sein: er sei Orest, und sein schuldiges Haupt senke sich der Grube zu und suche den Tod, der ihm in jeglicher Gestalt willkommen sein werde. Drum möge sie, wenn sie hier, wie es scheine, wider Willen weile, für sich und seinen Freund auf Rettung sinnen, sein entseelter Leib aber vom Felsen stürzen und sein Blut dem Ufer der Barbaren Verderben bringen. Er entfernt sich auf kurze Zeit; Iphigenie sieht das längst Ersehnte und Erflehte in Erfüllung gegangen; aber sie bebt vor dem zurück, was jetzt auf sie eindringt. Sie betet zu den Göttern, das lang erwartete, noch kaum gedachte Glück nicht, wie den Schatten des abgeschiedenen Freundes, eitel und dreifach schmerzlicher an ihr vorübergleiten zu lassen. Ihr Gebet unterbricht Orests Rückkunft. Jetzt sucht sie ihn auf das vorzubereiten, was er von ihr

erfahren soll; endlich giebt sie sich ihm zu erkennen. Von Entsetzen ergriffen, schaudert Orest zurück, als die Schwester ihn mit ihren Armen umschlingen will. Der Wahnsinn faßt ihn mit seiner ganzen Wuth; er glaubt in ihr eine rasende Bacchantin zu erblicken und stößt die Freudenthränen Vergießende von seiner Brust zurück. Da aber zuletzt sein umschatteter Geist sich auf einen Augenblick aufhellt, er in der Priesterin die längst todt geglaubte Schwester sich nicht mehr verläugnen kann, überläßt er sich der wildesten Verzweiflung über das Gräßliche dieses Wiederfindens. Er ruft den zürnenden Geist der Mutter, er ruft die Furien auf, dem willkommenen Schauspiel, das sie bereitet haben, beizuwohnen, wo nicht Haß und Rache ihre Dolche schärfen, sondern die liebevolle Schwester zum Brudermord gezwungen werde. Er fleht Iphigenien an, den Dolch zu schwingen, um den siedenden Strömen in seiner Brust den Weg zu öffnen, und sinkt betäubt nieder. Ihr Glück und Elend vermag Iphigenie nicht allein zu tragen; sie entfernt sich, um Pylades zu suchen. Orest erwacht aus seiner Betäubung zu einem traumähnlichen Zustande: er glaubt gestorben zu sein und schon aus Lethe's Fluthen getrunken zu haben; die Schatten seiner Ahnen, seines Vaters, seiner Mutter gehen an seinem Auge vorüber, versöhnt unter sich, versöhnt mit ihm. So finden ihn die Schwester und der Freund; auch sie hält er anfänglich für Schattenbilder, bald jedoch gelingt es beiden, die letzte Umdämmerung seines Geistes zu zerstreuen. Zum ersten Male fühlt er wieder mit freiem Herzen reine Freude in Iphigeniens Armen. Ein frommes Gebet trägt seinen Dank zu den Göttern empor. Der Fluch ist gelöst, ihm sagt's das Herz; die Rachegöttinnen ziehen zum Tartarus und schlagen hinter sich die ehernen Thore fernabdonnernd zu; die Erde dampft erquickenden Geruch und ladet ihn auf ihren Flächen ein, nach Lebensfreude und großer That zu jagen. Pylades' Mahnung, die Zeit nicht zu versäumen, wo es schnellen Rathes und Entschlusses bedürfe, endigt den dritten Act.

Den nächstfolgenden eröffnet wieder Iphigenie mit einem Selbstgespräch. Wir erfahren, daß Pylades den Plan zum Raube des heiligen

Bildes und zur Flucht ersonnen, daß er mit Orest sich nach dem Ufer hinabgestohlen hat, wo die Gefährten mit dem Schiff in einer Bucht versteckt ihrer warten. Aber wir gewahren auch schon den Kampf, den die Jungfrau in ihrem Innern zu bestehen hat, um sich zur Lüge und zur Täuschung zu entschließen. Dabei schwankt ihr Sorge auf Sorge durch die Brust: den Bruder kann vielleicht auf dem Boden des ungeweihten Ufers wieder der Wahnsinn ergreifen; ihr Entweichen kann entdeckt werden; schon glaubt sie Bewaffnete zu hören. Doch es ist nur Arcas, der sich naht und sie im Namen des Königs auffordert, das Opfer zu beschleunigen. Iphigenie entschuldigt die Säumniß mit einem unvermuthet eingetretenen Hinderniß: der ältere der Gefangenen trage die Schuld des Verwandtenmordes; von den Furien verfolgt und vom Wahnsinn selbst im Innern des Tempels erfaßt, habe er durch seine Gegenwart die reine Stelle entheiligt; darum wolle sie mit ihren Jungfrauen ans Meer eilen, der Göttin Bild mit frischer Welle zu netzen, und niemand dürfe den stillen Zug stören. Arcas verlangt Aufschub dieser Handlung, bis er dem Könige den Fall gemeldet habe; sie sucht ihn davon abzubringen, muß aber zuletzt seinen ernsten Vorstellungen nachgeben. Bevor er geht, legt er ihr nochmals dringend ans Herz, dem Könige nicht länger zu widerstreben und ihm ihre Hand zu reichen. Dann werde alles sich zum Guten wenden; denn des Königs aufgebrachter Sinn allein bereite den Fremden den Tod; das Heer habe längst vom harten Opfer und vom blutigen Dienst sein Gemüth entwöhnt. In ihrer Hand liege es, das Reich der Milde für immer hier zu gründen. Arcas hat vergeblich gesprochen; doch erschrickt Iphigenie, als sie wieder allein ist, über die plötzliche Umwandlung ihres Innern. Was sie erst kurz zuvor erlebt, hat ihr Herz nur der Freude geöffnet; mit einziger Gewalt den Bruder ergreifend und allein auf des Freundes Rath horchend, ist ihre Seele, um beide zu retten, nur vorwärts gedrungen. Jetzt aber hat der Rath eines treuen Mannes sie erinnert, daß sie auch hier Menschen zurücklasse, die ihr wohlgewollt, denen sie Dank schulde. Doppelt wird ihr der Betrug verhaßt; und doch ist es nicht mehr Zeit

zu schwanken und zu zweifeln; trüb und bange, wird sie die Welt und sich verkennen. — Rasch tritt hier Pylades auf und meldet die vollständige Heilung Orests und die Aufforderung der Gefährten, die dringend bäten, die Abfahrt zu beschleunigen. Auch wehe bereits ein günstiger Wind; drum möge sie ihn schnell in den Tempel führen, das Bild der Göttin von ihm zum Ufer tragen lassen und selbst folgen. Iphigenie zaudert und entdeckt ihm, welch Hinderniß der Ausführung seines Plans sich in den Weg gestellt habe. Pylades erschrickt, verliert aber noch nicht den Muth: sie soll, so räth er, die Wiederkunft des Boten ruhig abwarten und, möge er bringen, was es sei, fest auf der Weihe des Bildes am Ufer bestehen; wenn aber der König den Wahnsinnigen zu sehen verlange, soll sie dies ablehnen, als hielte sie beide Fremdlinge im Tempel wohl verwahrt. Iphigenie kann dem Freunde in Blick und Wort nicht verbergen, was ihre Seele bekümmert. Er hält ihr in kurzer, eindringlicher Rede vor, was auf dem Spiele stehe, wenn sie in ihrem Entschluß wanke. Die eherne Noth gebiete, einmal von der strengen Wahrheit abzuweichen; ihr ernster Wink sei oberstes Gesetz, dem Götter selbst sich unterwerfen müßten. Bald komme er zurück, aus Iphigeniens Hand das Bild als Siegel der Rettung zu empfangen. Allein gelassen, gesteht sich Iphigenie, daß sie dem Rath des Pylades folgen müsse. Aber nun macht ihr ihr eigenes Schicksal bang und bänger. So lange hat sie die stille Hoffnung genährt, durch reinen, unsträflichen Wandel vor den Göttern den alten Fluch zu lösen, der auf ihrem Geschlecht seit Tantalus ruht, und jetzt soll sie ein doppeltes Laster auf sich laden: Raub des heiligen, ihr anvertrauten Bildes, und Täuschung des Mannes, dem sie ihr Leben und ihr Schicksal dankt. Sie schaudert vor dem Gedanken, auch in ihrem Busen könne der alte, ihrem Stamm inwohnende Haß gegen die Götter emporkeimen; sie betet zu diesen, den Glauben an ihre Güte ihr rein zu erhalten und nicht an ihr zu bewähren, was die Parzen bei Tantalus' Falle gesungen hatten, daß die Götter ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern wenden und im Enkel die ehemals geliebten, dann aber verhaßten Züge des Ahnherrn zu sehen vermeiden. Sie erinnert sich des

alten Liedes noch wohl, das sie als Kind von der Amme gehört hat, und beschließt mit ihm diesen Act.

Im Anfang des fünften spricht Arcas gegen Thoas seinen Verdacht aus, die Gefangenen möchten wohl auf Flucht sinnen und die Priesterin mit ihnen einverstanden sein. Es mehre sich das Gerücht, das Schiff der Beiden sei irgend wo in einer Bucht versteckt. Der König entläßt seinen Diener mit dem Befehl, Iphigenien herbeizurufen, dann das Ufer scharf und schnell zu durchsuchen und die Gefangenen, wo er sie finde, zu fassen und herbeizuführen. Er zürnt heftig gegen die, die er so lange für so heilig gehalten hat; sodann gegen sich selbst, daß er sie durch Nachsicht und Güte zum Verrath bildete. Iphigenie erscheint und fragt nach dem Begehr des Königs. — Warum sie das Opfer aufschiebe? — Sie habe alles an Arcas klar erzählt. — Er wolle von ihr selbst das Weitere vernehmen. — Sie sucht auszuweichen; er wird dringender; sie will sich nicht gebieten lassen, von Jugend auf habe sie gehorchen gelernt, erst ihren Eltern, dann der Göttin, und folgsam ihre Seele immer am schönsten frei gefühlt; allein dem harten Worte eines Mannes sich zu fügen, sei ihr fremd. Den König bedünkt, der beiden Gefangenen Schicksal mache sie unmäßig besorgt; er verlangt zu wissen, wer sie sind. Sie zaudert mit der Antwort, bekennt aber zuletzt, daß sie sie für Griechen halte. — Also Landsleute, die ihr wohl das schöne Bild der Rückkehr erneut hätten? — Iphigenie, zum Aeußersten gedrängt, schweigt eine Weile; dann nach innerem Kampfe zu der Ueberzeugung gelangt, daß nicht bloß der Mann, daß auch das Weib zu unerhörter That ein Recht habe, ruft sie den Beistand der Götter bei dem an, was sie zu wagen im Begriff steht; sie, die man als wahrhaft preise, möchten in ihr die W a h r h e i t verherrlichen. Und nun entdeckt sie dem König alles: wer die Gefangenen sind, was sie hierher geführt hat, daß und wie das Bild geraubt werden soll. Das Schicksal der Ueberbliebenen von Tantalus' Haus habe sie in seine Hand gelegt; er möge sie verderben, — wenn er's dürfe. Thoas ist überrascht, er argwöhnt einen Betrug der Gefangenen, durch den Iphigenie selbst bestrickt worden. Sie betheuert ihre Ueberzeugung vom

Gegentheil und erinnert den König an sein Versprechen, sie ziehen zu lassen, wenn ihr je zu den Ihren Rückkehr bereitet sein sollte. Noch wehrt sich unwillig sein Zorn gegen ihre Worte, doch schwankt er schon in seinem Entschluß, als Orest gewaffnet erscheint und den ihm folgenden Gefährten zuruft, ihre Kräfte zu verdoppeln, die andringenden Feinde zurückzuhalten und ihm sammt der Schwester den Weg zum Schiffe zu decken. Er will Iphigenien mit sich fortziehen; der König tritt ihm mit dem Schwert in den Weg. Zwischen sie wirft sich Iphigenie und beschwört beide, der Göttin Wohnung nicht durch Wuth und Mord zu entheiligen. Orest erfährt, wem er gegenüberstehe, und nimmt die Hand von der Waffe. Nun treten Pylades und Arcas auf, beide in Waffen; jener drängt die Geschwister zur Eile, dieser bittet seinen Herrn um den Befehl, das Schiff der Feinde in Brand zu stecken. Thoas gebietet durch Arcas seinem Volke Enthaltung von jeder Gewaltthat, Orest durch Pylades den Seinigen das Gleiche; Iphigenie, Thoas und Orest sind wieder allein auf dem Schauplatz. Der König verlangt von Orest Beweise, daß er Agamemnons Sohn und Iphigeniens Bruder sei. Dieser weist seines Vaters Schwert und erbietet sich, mit demselben den Beweis zu führen, wenn er dem Besten aus des Königs Heer gegenüber stehen werde. Thoas zeigt sich geneigt, selbst den Kampf einzugehen, von dessen Ausgang in Zukunft auch das Schicksal aller an diese Küsten verschlagenen Fremdlinge abhangen soll. Iphigenie sucht solche Entscheidung zu verhindern; sie überzeugt den König, daß Orest wirklich ihr Bruder ist. Gleichwohl dringt jener auf den Schwertkampf, weil er es nicht gelassen ansehen kann, daß Fremdlinge ihm das heilige Bild rauben wollen. Orest beseitigt diesen Grund durch die erst jetzt gefundene Deutung des von Apollo ertheilten Spruchs: nicht Diana, sondern Iphigenie sei mit der Schwester gemeint gewesen, die er von Tauris habe holen sollen. Thoas vermag der ernsten, eindringlichen Rede Orests, der sanften kindlich treuen Bitte Iphigeniens nicht länger zu widerstehen: ungefährdet, ja in Friede und Freundschaft entläßt er die Geschwister in ihre Heimath. —

Ergibt sich nun schon unbestreitbar aus dem Gange der Handlung in Goethe's Dichtung die durchaus freie, von der euripideischen sehr weit abstehende Gestaltung eines uns vom Alterthum überlieferten poetischen Stoffes, so fällt die nationale Selbständigkeit des deutschen Dichters, die er sich in seinem Werke gewahrt hat, noch mehr in die Augen, wenn wir die Charaktere seines Stücks mit denen in der griechischen Iphigenia vergleichen.

Abgesehen von dem Chore bei Euripides, der bei Goethe — und mit gutem Grunde — ganz fehlt, sind es vier Personen, die beide Dichter mit einander gemein haben: Iphigenia, Orest, Pylades und Thoas; eigenthümlich sind dem Griechen die Göttin Pallas, ein Hirte und ein Bote, dem Deutschen Arcas. Wir haben also hier zunächst nur jene vier ins Auge zu fassen. Fangen wir mit dem Charakter an, der bei Euripides der unbedeutendste ist, mit Thoas.

Er tritt, wie noch erinnerlich sein wird, in der griechischen Dichtung erst gegen das Ende auf; bis dahin ist seiner nur im Vorübergehen Erwähnung geschehen, und daraus geht nur soviel hervor, daß er, ein Barbar, über Barbaren herrscht, den Namen von seiner Schnelligkeit führt und Iphigenien Freundlichkeit und Vertrauen gezeigt hat: daher hofft sie, ihn zu bereden, den einen seiner Gefangenen in die Heimath ziehen zu lassen, und sie schaudert vor dem Gedanken zurück, zu seiner Ermordung behülflich zu sein. Bei seinem endlichen Erscheinen läßt er sich von der Priesterin, ohne auch nur den geringsten Argwohn zu hegen, oder irgend einen Einwand zu machen, zur Einwilligung in alles bestimmen, was sie zur Ausführung der Flucht ersonnen hat. Als er diese durch den Boten erfährt, zeigt er sich rasch entschlossen und ordnet alles verständig an, was zur Einholung der Entwichenen erforderlich scheint, ist aber gottesfürchtig genug, gleich dem Gebot der Pallas Folge zu leisten, von jenem Nachsetzen abzustehen und das Versprechen zu geben, die gefangenen griechischen Frauen in ihre Heimath zu entsenden. Diese wenigen Züge, mit denen uns Euripides abfindet, mögen zu den Umrissen eines Charakters, wie er ihn brauchte, hinreichen; ein lebensvolles, markiges Bild

entsteht uns daraus noch nicht. Aber Goethe gibt es uns in seinem Thoas, und weit entfernt, sich an einer bloßen Aufnahme und Ausmahlung jenes Entwurfs genügen zu lassen, hat er in freier Erfindung eine Gestalt geschaffen, die mit der euripideischen außer dem Namen weiter nichts gemein hat als etwa das äußere Costume und die örtliche Umgebung. Dieser Thoas, auf den uns schon Iphigenie und Arcas würdig vorbereiten, und der gleich so bedeutend in die Scene tritt und in die Handlung eingreift, ist ein wirkliches Individuum, zu plastischer Rundung aus einem poetischen Grundgedanken herausgearbeitet; eine Natur, die uns um so größere Achtung abnöthigt, je mächtigere Widersacherinnen ihr freies sittliches Handeln an der angeborenen Wildheit und anerzogenen Rohheit zu bekämpfen hat. Wie wundervoll ist hier alles motiviert! Ein Barbar, gewohnt über Tausende zu gebieten, der von den Vorfahren die grausame, aber heilig geachtete Sitte ererbt hat, jeden Fremdling, der an sein Ufer verschlagen wird, der Landesgottheit zu opfern, vermag nicht, dem milden und sanften Zauber sich zu entziehen, den eine auf wunderbare Weise ihm nahe gebrachte, einem gesitteteren Volke entsprossene Jungfrau auf ihn, wie auf alle sie Umgebende ausübt. Er entwöhnt sich mit seinem Volk von den grausen Menschenopfern; er fühlt, selbst nicht mehr jung, sein Herz von einer Neigung umstrickt, die er zu Zeiten still erwiedert glaubt. Der Wunsch nach dem dauernden Besitz der verehrten Fremden erstarkt immer mehr in ihm. Da verliert er seinen letzten und besten Sohn durch Feindes Hand. Ein siegreicher Kriegszug befriedigt seinen Rachedurst, vermag aber nicht den finstern Unmuth über seine Vereinsamung von ihm zu scheuchen. Jenes lang gehegten Wunsches Erfüllung scheint ihm allein den innern Frieden verschaffen zu können: er spricht ihn aus, er wirbt um Iphigeniens Hand, sieht sich abgewiesen, enttäuscht, und die alte Barbarei der Gesinnung, die nur zurückgedrängte, nicht getilgte Rohheit des Willens tauchen wieder in ihm auf. Er will die Priesterin zur Ehe zwingen und bedient sich dazu eines Mittels, das er rechtlich, aber nicht sittlich in Anspruch nehmen kann. Weil er aber von Natur bieder und edel und

nur durch Leidenschaft irre geleitet ist, gewinnt der bessere Theil in ihm wieder die Oberhand, als sich ihm das Göttliche der Menschennatur in Iphigeniens Handlungsweise so unerwartet und überraschend erschließt. Vor dieser die Wahrheit verherrlichenden Seele muß auch er die Lüge fallen lassen; denn was ist es anders als beschönigende Lüge, wodurch ein selbstischer Wunsch befriedigt werden soll, wenn der König vorgibt, der Göttin Wille lasse ihn das althergebrachte Opfern fordern?

Etwas mehr als der Thoas des Euripides tritt sein Pylades aus der Oberfläche heraus. Sowohl seine eignen Reden und Handlungen, wie das, was Orest und der Hirte über ihn sagen und berichten, stellen ihn als einen Charakter dar, dessen Grundzüge treues Festhalten am Freunde, unerschütterliche Zuversicht zu göttlicher Verheißung, entschiedener Abscheu vor allem, was auch nur einen bösen Schein auf seine Handlungsweise werfen könnte, ruhige Klarheit und Umsicht in Beurtheilung gegenwärtiger schwieriger Verhältnisse und kluge Berechnung möglicher Zufälle vor Uebernahme von Verpflichtungen für die Zukunft, endlich göttergleiche Unerschrockenheit und Tapferkeit sind. Dabei bleibt er aber immer nur eine Nebenfigur in der dramatischen Handlung, ja er greift unmittelbar in diese nur wenig ein. Zu Anfang ist er es allerdings, der den Orest bestimmt, dem Spruche des Apollo zu vertrauen und nicht vor den Schwierigkeiten zurückzubeben, die überstiegen werden müssen, wenn derselbe in Erfüllung gehen soll. Auch gibt er den Rath, für den Augenblick von dem Eindringen in den Tempel abzustehen und dazu eine günstigere Stunde abzuwarten. Sodann wird durch die Vorsicht, die er bei Uebernahme von Iphigeniens Auftrag beobachtet, das Wiedererkennen der Geschwister herbeigeführt, und endlich werden diese erst durch seinen Zuruf aus dem Freudenrausch gerissen, der ihrem Wiedererkennen gefolgt ist, und zur Erspähung eines Rettungsweges gemahnt. Im Uebrigen aber hat sich der Dichter, um mich so auszudrücken, seiner mehr als eines Werkzeuges, denn als eines selbstthätigen Mittels bei der Schürzung und der Lösung des dramatischen Knotens bedient. — Wie ganz anders ist nun auch hier Goethe verfahren! Schon in den

Grundzügen des Charakters unterscheidet sich sein Pylades sehr bestimmt von dem euripideischen. Denn wenn er mit diesem auch einiges gemein hat, wie die unwandelbare Freundestreue, den zuversichtlichen Glauben, die Klarheit des Verstandes und die ruhige Nüchternheit des Urtheils: so machen ihn doch seine erfindungsreiche Verschlagenheit und List und die heitere Unbefangenheit und rührige Munterkeit seines Geistes — Eigenschaften, die in dem Pylades des Euripides gar nicht, hier dagegen auf das allerentschiedenste hervortreten — zu einem Wesen ganz anderer Art. Sodann hat der deutsche Dichter diese Gestalt auch wieder zu bei weitem lebendigerer Anschaulichkeit individualisiert durch stärkeres Hervorheben oder leiseres Andeuten besonderer Züge ihrer Sinnes- und Handlungsweise. Endlich, und dieß ist die wesentlichste, freilich bereits mit der Anlage und Ausführung des Charakters sich von selbst einstellende Verschiedenheit, greift dieser Pylades auf eine viel mannigfaltigere und einflußreichere Weise in den Gang der Handlung ein. Er läßt sich nicht daran genügen, Orest durch Worte des Trostes und der Hoffnung aufzurichten; gleich nach seiner Ankunft und Gefangennahme im Lande der Taurier horcht er die Wächter über mancherlei aus, was er zum Vortheil des Freundes und seiner selbst zu benutzen gedenkt. Er weiß durch eine klug ersonnene, unschuldige Lüge für seinen unglücklichen Gefährten die Theilnahme der Priesterin zu erwecken, wo er mit der vollen Wahrheit ihr noch nicht entgegenzukommen wagt. Er erzählt, was bei Euripides Orest thut, Iphigenien den Untergang Troja's und Agamemnons tragisches Ende. Er beschränkt sich nicht bloß darauf, den Geschwistern die Gefahr in Erinnerung zu bringen, die sie laufen, wenn sie sich zu sehr und zu lange der Freude über das Glück des gegenwärtigen Augenblicks überlassen und nicht die Zeit zu ihrer Rettung benutzen; vielmehr ist gerade er es, und nicht, wie in der griechischen Dichtung, Iphigenie, der die List ersinnt, durch die das Bild der Göttin geraubt und die Geschwister gerettet werden sollen. Und zuletzt ist er es auch, der durch seine eindringlichen Reden und Vorstellungen Iphigenien bestimmt, noch da eine Zeit lang Verstellung und Trug zu üben, wo sich schon ihr ganzes

inneres Gefühl dagegen zu sträuben beginnt; und je unwiderstehlicher und wirksamer seine Beredsamkeit sich hierbei zeigt, desto mehr trägt er mittelbar zu der nachherigen sittlichen Erhebung der Jungfrau und somit zum Ausgang der dramatischen Handlung bei, indem das Bekenntniß, welches Iphigenie dem Thoas ablegt, nur dadurch die reinste Verherrlichung der Wahrheit wird, daß sie zuvor durch Pylades zum vollen Bewußtsein dessen, was sie mit ihrem Geständniß wagt, gebracht worden ist.

Eine ungleich bedeutendere Rolle als dem Pylades und dem Thoas hat Euripides dem Orest zuertheilt: er ist nächst Iphigenien die wichtigste Figur in der ganzen Handlung. Nichts desto weniger ist auch sein Charakter in Haupt- und Nebenzügen mehr nur angedeutet als bis ins Einzelne hinein ausgearbeitet, mehr bloß Zeichnung als farbiges Gemählde. In sein Inneres, in seine Seelenzustände können wir nur dann und wann einen flüchtigen Blick werfen; an eine solche Entfaltung des ganzen inneren Menschen, wie sie uns Goethe in seinem Orest bietet, ist bei diesem gar nicht zu denken. Allein nicht bloß hierin, schon in der ersten Anlage des Charakters weichen beide Dichter wiederum sehr stark von einander ab. Der Grieche läßt seinen Orest, als er im Lande der Taurier angelangt ist, noch einmal, und zwar ohne besondern Anlaß und nicht vor unsern Augen, von der vollen Wuth des Wahnsinns ergriffen werden, der sich in der Tödtung von Rindern und Schaafen austobt; vor und nach diesem Anfall aber zeigt ihn uns Euripides zwar voll düsterer Zweifel über die Glaubwürdigkeit des Orakelspruchs, der ihn in das Barbarenland geführt hat, ja über die Wahrhaftigkeit der Götter überhaupt, keineswegs jedoch in jenen finstern Gram versunken, der die Kräfte der Seele erschlafft und die freie Bewegung des Geistes bis zur bittersten Resignation lähmt. Vielmehr spricht und handelt dieser Orest ganz wie ein Mann, der allerdings nie vergißt, welch eine Last von Leiden auf ihm liegt, der aber auch mit voller Besonnenheit und Geistesstärke und nur hin und wieder nachlassendem Muthe den Weg und die Mittel verfolgt, auf welchem und durch welche er die verheißene Erleichterung und Genesung erlangen soll. Darum verräth er auch nirgend eine eigentliche

Sehnsucht nach dem Tode; zuerst fürchtet er sich sogar einen Augenblick davor, als er sich noch nicht in der Gewalt der Feinde befindet, und später, da ihm Rettung winkt, und Pylades allein geopfert werden soll, sucht er vornehmlich nur darum den Freund zu bereden, mit ihm das Loos zu vertauschen, weil er, in die Heimath zurückgekehrt, dieselben Vorwürfe zu fürchten hat, die jener vermeiden will, wenn er die Heimkehr ohne Orests Begleitung anfänglich verschmäht, und dazu die schwerer lastenden des eigenen Gewissens: denn dann hat er ja den Pylades zuerst an diesen Abgrund gezogen und nachher, um sich selbst zu retten, in denselben hinabstürzen lassen. Daß er, als ein vom Zorn der Götter Getroffener, eher sterben könne als sein Freund, dem noch eine glückliche Zukunft bereitet sein möge, fügt er jenem Grunde mehr hinzu, als daß er einen besondern Nachdruck darauf legt. — Von diesem allen beinahe findet das gerade Gegentheil in dem deutschen Orest Statt. Er erscheint gleich von vorn herein als von der tiefsten Schwermuth befangen: ohne Hoffnung auf eine günstige Wendung seines Schicksals, wünscht er sich den Tod als das Ende seiner Leiden; ohne Spannkraft des Geistes, will und vermag er nicht nach Rettungswegen sich umzuthun und lächelt bitter bei dem tröstenden Zuspruch und bei den Aufforderungen des Pylades, dem Worte des Apollo zu trauen, die Seele aus dem Unmuth zu erheben und auf eine bessere, thatenvolle Zukunft zu hoffen. Noch deutlicher offenbart sich diese innere Zermalmung in dem ersten und zweiten Zusammentreffen mit Iphigenien; sie geht in volle Geistesverwirrung über, als sich ihm in der Priesterin die Schwester zu erkennen gibt. Wie verschieden in ihrem Entstehen, wie ganz anders in ihrem Verlauf ist diese Art des Wahnsinns von jener, in welche nach der Erzählung des Hirten der euripideische Orest verfallen ist! Aber noch in andern Zügen ist zwischen beiden Charakteren eine bemerkenswerthe Verschiedenheit. So ist, um nur einiges zu erwähnen, der Orest des griechischen Dichters zu Gewaltthat, wie zu List und heimlicher Berückung gleich geneigt; der goethe'sche ist eine durchaus gerade und redliche Seele. In jenem ist vor und nach der Erkennung der Geschwister wenig oder gar keine Verschie-

denheit der Stimmung wahrnehmbar; dieser wird nach dem Erwachen aus der auf jene Katastrophe erfolgten Betäubung ein ganz anderer Mensch. Dagegen stimmen beide in dem Edelsinn überein, daß sie lieber selbst den Tod leiden, als den Freund umkommen lassen wollen; ferner in der brüderlichen Pietät gegen die wiedergefundene Schwester; endlich in der heldenmäßigen Gesinnung, die sich durch Wort und That kund thut, in jedem freilich auf andere Weise, wie sie durch die dem griechischen und dem deutschen Dichter eigenthümliche Gestaltung der Fabel bedingt war.

Die Hauptfigur in der griechischen Dichtung ist, wie in der deutschen, Iphigenie. Bei der Darstellung dieses Charakters hat Euripides noch am meisten nach einer gewissen Innerlichkeit, nach der Enthüllung eines tiefern Gemüthslebens gestrebt. Aber die sittliche Tiefe der goethe'schen Iphigenie und den köstlichen Schatz der reinsten und holdesten Weiblichkeit, den diese Tiefe nicht verbirgt, sondern in himmlischer Klarheit uns aufdeckt, würde man dort vergeblich suchen. In mehreren nicht unwesentlichen Zügen trifft der deutsche Dichter mit dem griechischen hier allerdings zusammen. Die Sehnsucht nach der Heimath, das Bedürfniß des Herzens nach Eltern und Geschwistern, die fromme Ehrfurcht vor den Göttern und der Glaube an ihre Güte und Milde; der Abschen vor Menschenopfern, die innige Liebe zum Bruder, die sich von keiner Gefahr erschrecken läßt, wenn es gilt, den Wiedergefundenen zu retten, die aber die Rettung nicht mit blutig-frevelnder Verletzung des heiligen Gastrechts bewerkstelligen will; der schöne Eifer, den Fortbestand des alten Stammes zu sichern, die rührende Pietät gegen den Vater, der sein schweres Unrecht an der Tochter so schwer hat büßen müssen: dieß alles findet sich, nur mit einigen Abweichungen im Besondern, die durch andere Eigenschaften des Charakters bedingt sind, in der griechischen wie in der deutschen Iphigenie. Aber welchen sittlichen Abstand müssen wir dennoch zwischen beiden anerkennen, wenn wir uns einerseits nur erinnern wollen, wie bei Euripides die Priesterin das Verlangen nach Rache an den ersten Urhebern ihres Mißgeschicks laut werden läßt, wie sie aller

ihrer Feinde Unglück und Untergang herbeiwünscht und sich freut, als sie hört, daß ihr Wunsch an einigen sich bereits erfüllt habe; wie sie zwar darin nicht willigen mag, daß Orest und Pylades im Tempel der Göttin sich verbergen und bei Nacht das Bild entführen, weil die Nacht den Dieben zieme, die Wahrheit aber das Licht liebe, nichts desto weniger aber einen Rettungsweg in Vorschlag bringt, auf dem auch nur List und Betrug und die gröbliche Verletzung eines unbedingten und harmlosen Vertrauens zum erwünschten Ziele führen können, ja wenn sie diesen Weg ohne alles Bedenken wirklich einschlägt; — und wenn wir andrerseits die himmlisch reine Seele von Goethe's Iphigenie uns vergegenwärtigen, die nicht einmal auf Augenblicke durch einen Anhauch von Rachsucht oder Schadenfreude getrübt wird; die immer offen und wahr, nur im Uebermaaß der schwesterlichsten Freude sich bestimmen läßt, auf einen Betrug einzugehen, bald aber, von innern Vorwürfen gepeinigt, ihr schönes Selbst in seiner ganzen Lauterkeit durch freiwillige und höchst gefahrvolle Rückkehr zur Wahrheit rettet. Einen Charakter, wie diesen, zu denken und poetisch zu gestalten, hätte die antike Kunst wohl kaum vermocht; nur ein Dichter aus dem Volke, das zuerst in der Weltgeschichte die Würde des Weibes voll anerkannt und immer geehrt hat, konnte dies Bild im Geiste empfangen; nur der Dichter, der wohl von keinem andern in der Darstellung echter Weiblichkeit übertroffen ist, konnte dieses Bild zur lebendigsten Anschaulichkeit für uns von seinem Innern ablösen. —

Fassen wir nun das, was wir aus der Betrachtung der einzelnen Charaktere in der euripideischen und in der goethe'schen Darstellung gewonnen haben, unter einen allgemeinen Gesichtspunkt zusammen, und vergessen wir dabei nicht, daß der griechische Dichter ebenso wenig, wie der deutsche, den Stoff zu seinem Drama rein erfunden, vielmehr auch durch Ueberlieferung empfangen hat: so müssen wir nicht bloß zugeben, daß dem Griechen gegenüber Goethe, in dem Entwurf sowohl wie in der Ausführung seiner Charaktere, vollkommen selbständig und frei erscheint, sondern wir werden auch bald, wie ich meine, uns überzeugen können,

daß seine Darstellungsweise nichts weniger als den Kunststil der antiken Tragiker nachahmt, daß sie vielmehr im besten Sinne modern, und noch bestimmter gesprochen, deutsch ist. Zu dem Ende haben wir zweierlei zu erwägen: erstens den allgemeinen Grundtypus der antiken und der modernen Charakterbildung im ernsten Drama, und zweitens die besondere Art, wie jede diesem Grundtypus gemäß das Allgemeine zu individualisieren gewohnt oder genöthigt ist.

Nach der antiken Weltanschauung standen sich Göttliches und Menschliches, Nothwendigkeit und Freiheit, Unendliches und Endliches als ewige Gegensätze alles Seins, Lebens und Handelns gegenüber; erst durch die Offenbarungen und Lehren des Christenthums wurden diese Gegensätze innerlich vermittelt; als die geheimnißvolle Werkstatt aber, in der die Vermittelung sich in einem unendlichen Flusse besonderer Thatsachen wiederholen konnte, wurde nun die Menschenbrust erkannt. In sie zogen, wenn sie sich ihnen nicht eigenwillig verschloß, die alten Götter ein und verwandelten sich in das lebendige Bewußtsein, daß Gott in uns sich offenbare, und wir in Gott sein können und sollen; in ihr wurde die von außen drängende Nothwendigkeit zur freien sittlichen Selbstbestimmung, in ihr die Endlichkeit des individuellen Daseins zur Unendlichkeit des Lebens in Gott, woraus das endliche Handeln wieder den sittlichen Gehalt schöpfen konnte, der ihm die Unendlichkeit der segensreichen Folgen sicherte. Gehört es nun zu der edelsten Bestimmung der Poesie, uns den Menschen in seiner eigensten Natur darzustellen, in lebensvollen Bildern sein Verhältniß zu Gott, zu seines Gleichen, zur Welt überhaupt uns zu veranschaulichen und zum Bewußtsein zu bringen, und ist sie dies nur dadurch im Stande, daß sie in der Gestaltung des Individuellen das abklärend zusammenfaßt, was als das Leben der ganzen Gattung in unendlichen Abstufungen und Schattierungen zur Erscheinung kommt: so wird eine solche Darstellung vom Standpunkt der antiken Weltansicht schon von vorn herein ganz anderer Art sein müssen, als die, welche der christliche Dichter unternimmt, wofern er im Geiste seiner Zeit und seines Volkes, und nicht thörichterweise im Geiste der Antike schaffen will.

Und so finden wir denn auch zwischen den Charakteren der griechischen und denen der echten neuern Tragödie die Grundverschiedenheit, daß die erstern als Individuen erscheinen, die mehr in Folge einer von außen sie treibenden Nothwendigkeit als nach freier Selbstbestimmung handeln, während gerade das Umgekehrte bei den andern Statt findet. Daher tödtet bei Aeschylus wie bei Euripides Orest seine Mutter auf ausdrücklichen Befehl des Apollo; daher muß derselbe Gott bei dem ältern Dichter wieder sprechen, bis der von den Erinnyen Verfolgte nach Athen geht, um von ihnen befreit zu werden, ja bei Euripides noch zum drittenmal, daß er zum Lande der Taurier schiffen und das Bild der Artemis holen müsse, wenn er seiner Verfolgerinnen ganz entledigt sein wolle. Auch Iphigenia findet die Entschuldigung ihres Verraths an Thoas darin, daß sie den Willen des delphischen Gottes erfüllen helfe, und endlich wird auch Thoas nur durch den Befehl der Pallas von der Verfolgung der Geschwister zurückgehalten. — Bei Goethe dagegen geschieht nur die Reise nach dem Lande der Taurier in Folge eines Orakelspruchs: dieß ließ sich einmal nach der ganzen Natur der alten Fabel nicht umgehen; sonst erscheint das Handeln aller Personen in jedem Moment als ein durchaus freies, das in der besondern Individualität einer jeden seine Begründung findet, von ihr seinen Ausgang nimmt. Hiermit hängt aber, wie leicht ersichtlich ist, das Zweite zusammen: die verschiedene Art, wie das antike und das neuere Drama seine Personen individualisiert. Dort nämlich wird diese Richtung der poetischen Thätigkeit gar nicht so sehr nöthig haben, den innern Menschen in allen seinen Eigenheiten zu voller Anschauung zu bringen, weil sich sein Handeln auch ohne das schon, wenn der Charakter anders mit sicherer Hand gezeichnet ist, begreifen läßt; hier kann der Dichter nur durch das, was man Seelenmahlerei nennt, alles gehörig motivieren. Dort kann schon mit wenigen scharfen und festen Strichen die Figur eines dramatischen Individuums geschaffen werden; hier müssen oft alle Farbentöne abgestuft und in zarten Uebergängen verschmolzen werden, wenn uns der das Individuum beseelende Geist aus der Hülle lebendig ansprechen, der Grund

seines Handelns in jedem Moment verständlich sein soll. Je mehr aber schon von Alters her gerade diese Neigung zur Seelenmahlerei ein charakteristischer Zug der deutschen Poesie überhaupt gewesen ist, und je entschiedener sich auch das deutsche Drama diesem Zuge hingegeben und damit jenen tief in der deutschen Natur begründeten Hang zur Innerlichkeit und Beschaulichkeit nach einer bestimmten Richtung hin offenbart hat; je weniger endlich in der Darstellung der Charaktere, die uns in der goethe'schen Iphigenie entgegentreten, die vollendetste Seelenmahlerei verkannt werden kann: desto eher müssen wir uns überzeugen, daß alle diese Charaktere, der Anlage wie der Ausführung nach, durchaus das eigenthümliche Gepräge deutschen Geistes und deutscher Kunst an sich tragen.

Die letzte Erörterung hat mich schon aus dem zweiten Haupttheil des von mir versuchten Beweises in den dritten hinübergeführt, der nach der Ankündigung darthun soll, daß in den die ganze Handlung bestimmenden und tragenden sittlichen wie religiösen Motiven ein unendlicher Abstand zwischen der deutschen und der griechischen Iphigenie Statt findet. Welcher Art diese Motive bei Euripides im Besondern sind, habe ich zum Theil so eben angedeutet; um jedoch ihren allgemeinen Zusammenhang nachweisen zu können, muß ich nochmals auf die griechische Sage von Orest und Iphigenie zurückkommen, indem ich die ihr zu Grunde liegende Idee möglichst klar ausspreche. Dann erst wird es Zeit sein, näher darauf einzugehen, wie Goethe die Handlung seines Gedichts im Allgemeinen und im Besondern motiviert, wie sich ihrer sittlich-künstlerischen Wirkung auf unser Gemüth versichert hat.

Agamemnon hat mit dem Oberbefehl über das gegen Troja aufbrechende Griechenheer vor allen Andern die Verpflichtung übernommen, die seinem Bruder durch Paris widerfahrene Schmach zu rächen; um sie zu erfüllen, muß er vorerst den Zorn einer Gottheit besänftigen, die kein geringeres Sühnopfer von dem Könige fordert, als die Tödtung des eignen Kindes. Zwei Gewalten bedrängen ihn also von außen, zwischen beiden muß er wählen: er opfert die Tochter, und Troja fällt. Ueber

das Leben des Kindes räumte das Alterthum dem Vater ein fast unbeschränktes Recht ein; aber dem Mutterherzen konnte damit noch nicht vorgeschrieben werden, eine Gewaltthat, wie sie Agamemnon verübt, gleichgültig hinzunehmen; ein Widerwille gegen den Gatten nistet sich in Klytämnestra's Brust ein; er wächst in dem Umgange mit einem begünstigten Buhlen, und so fällt Agamemnon, nicht auf Geheiß eines Gottes, denn er hat weder göttliches, noch menschliches Gesetz verletzt, sondern als Opfer des tief verletzten Muttergefühls, gepaart mit böser Lust. Orest überlebt den Vater; die Blutrache ist in dieser Zeit noch eine heilige Pflicht; er fühlt sich berufen, sie selbst an der Mutter zu üben sobald er zum Jüngling herangewachsen ist; der Ruf dazu ergeht an ihn aus dem Munde des Apollo, des Gottes der Jugend und der sie entzündenden Begeisterung. Doch kaum ist die That geschehen, so empört sich in dem Vollstrecker das so lang unterdrückte Ehrfurchtsgefühl für die Mutter: das vergossene Mutterblut ruft die Töchter der Nacht, die Erinnyen, aus ihren finstern Höhlen zur Rache auf. Der frische Jugendmuth vermag in der Person des delphischen Gottes den Unglücklichen nicht zu schützen; er fällt dem verzweiflungsvollen Wahnsinn anheim, der ihn unter der Gestalt der Rachegöttinnen über die Erde treibt. In lichten Augenblicken spricht ihm Apollo Trost zu und sendet ihn nach Athen, wohin ihm aber seine Qual folgt. Ein menschlicher Gerichtshof wird von der Pallas eingesetzt, um zu entscheiden, ob Orest Recht, ob Unrecht gethan habe. Was seine That rechtfertigen kann, bringt Apollo, was ihn verdammen soll, bringen die Erinnyen vor. Menschliche Weisheit reicht nicht aus, diesen Streit zu schlichten; die Stimmen der Richter sind gleich getheilt: da tritt die göttliche Weisheit, die höchste Vernunft als Pallas Athene ins Mittel, und durch göttliche Gnade wird Orest freigesprochen.

Dieser Grundgedanke zieht sich unverkennbar durch die Sage, wie sie uns von Aeschylus aufbewahrt ist; darnach ist sie ebenso tiefsinnig gefaßt, wie ihre Einkleidung im Geist des Alterthums hochpoetisch ist. Würde aber eine dramatische Dichtung der Neuzeit, in der dieselbe

Sage ebenso motiviert, ebenso eingekleidet wäre, wohl etwas mehr für uns sein können, als im günstigsten Falle eine geistreiche Allegorie? Würde ein solches Werk sich unserer Einbildungskraft, sich unseres Gefühls so weit bemächtigen können, daß wir an die Wirklichkeit dieser vor uns auftretenden und handelnden Götter, wie die Griechen zur Zeit des Aeschylus, glaubten, und die Art von poetischer Erhebung empfänden, welche die äschyleischen Tragödien bei ihrer Vorstellung in dem Athener hervorbrachten, welche eine shakspeare'sche in uns hervorzubringen vermag? Ich glaube kaum, daß irgend jemand hierauf bejahend antworten werde, der über das Wesen der Poesie und die Mittel, wodurch sie wirkt, nur einmal recht nachgedacht und in ihr etwas mehr gefunden hat, als ein bloßes Spiel mit Bildern, gleichviel woher genommen, zur Versinnlichung abstracter Gedanken.

Soweit nun Euripides mit seinem Vorgänger in der Fabel übereinstimmt, so weit ist auch seiner Iphigenie unter den Tauriern jener tiefsinnige Zusammenhang der innern Motivierung nicht abzusprechen; dem jedoch, worin er von Aeschylus abweicht, ist kaum eine allgemeine religiöse oder sittliche Bedeutung abzugewinnen. Denn hat Orest seine Heilung nur der Entführung des Götterbildes zu verdanken, so ist für uns keine innere Beziehung zwischen Ursache und Folge ersichtlich; wir können höchstens annehmen, daß der Dichter diese sonderbare Gestaltung der Sage vorfand, deren tiefere Bedeutung sich verdunkelt hatte, und daß er sich auch selber nicht bemühte, eine solche in sie hinein zu legen [4]). Sollen wir aber die glückliche Wendung von Orests Geschick dem Wiederauffinden der verloren geglaubten Schwester zuschreiben, so steht dem entgegen, daß Euripides auch nicht einmal auf so etwas hindeutet, geschweige denn, daß er es gründlich motiviert hätte. Dabei konnte seine Dichtung aber noch immer eine große Wirkung auf dem Theater zu Athen hervorbringen: einmal, weil ihr Gegenstand, und höchst wahr-

4) Näheres hierüber findet man in O. Jahn's oben angeführter Schrift, S. 22 f. u. S. 47.

scheinlich mit allen Hauptmotiven, aus dem Volksglauben entnommen war, der sich wenig um eine Begründung durch den reinen Gedanken zu kümmern pflegt; dann, weil es in ihr zuletzt, wie in der äschyleischen Trilogie, auf eine Verherrlichung Athens abgesehen ist, ja sie jene darin noch überbieten soll; endlich, weil sie bei allen ihren Mängeln noch immer eine Fülle großer Schönheiten enthält. Uns dagegen würde ein neuerer Dichter etwas zu viel zumuthen, wenn wir durch eine Handlung gerührt und erhoben werden sollten, in welche Götter, an die wir nicht mehr glauben, nicht nur unmittelbar, sondern auch, wie es wenigstens scheint, zum Theil nach reiner Willkür und Laune eingreifen.

Zugegeben also, daß ein Dichter unserer Zeit und unsers Volks nothwendig große Veränderungen mit der Sage von den Schicksalen des agamemnonischen Hauses vorzunehmen hatte, wenn er sie mit Erfolg dramatisch behandeln wollte, so war es gewiß ein glücklicher Griff von Goethe, daß er von den beiden besprochenen Auffassungen des Alterthums die jüngere wählte. Denn die großartige innere Geschlossenheit, welche die Sage bei Aeschylus hat, dürfte kaum wesentliche Abänderungen in ihrem Organismus gestatten, ohne daß das Ganze dadurch tödtlich verletzt würde; wogegen gerade der Mangel einer alle Theile gleichmäßig durchdringenden und zusammenhaltenden Idee in der Fabel des Euripides diese zu einer Umschmelzung und geistigen Verjüngung viel geeigneter machte.

Vier Momente durften aber auch hier nicht angetastet werden, wenn von der ursprünglichen Gestalt der Sage noch etwas übrig bleiben, wenn sie wirklich den Charakter einer Ueberlieferung aus der griechischen Heroenzeit behalten sollte: die wunderbare Rettung Iphigeniens vor dem ihr zugedachten Opfertode, — Orests Reise nach dem Lande der Taurier in Folge eines Orakelspruchs, — sein Zusammentreffen mit der todtgeglaubten Schwester — und seine Befreiung vom Wahnsinn. Diese vier Grundpfeiler des euripideischen Baues hat Goethe stehen lassen, alles Uebrige eingerissen und nur die alten Steine mit künstlerischem Geschick zu seinem auf diese Pfeiler gegründeten Neubau verwandt. Wie er ihm

aber noch anderweitig feste Unterlagen beschafft, wie seine einzelnen Theile innerlich zu einem in einander greifenden Ganzen verbunden hat, das liegt mir jetzt noch ob, wenigstens andeutend nachzuweisen.

Wenn, wie ich bereits bemerkt habe, das Handeln der einzelnen Personen, die Goethe vor uns auftreten läßt, bis auf die Reise des Orest nach dem Lande der Taurier, als ein durchaus freies, in ihrer Individualität begründetes erscheint: so entwickelt sich auch der ganze Gang der dramatischen Fabel fast ausschließlich aus dem innern Verhältniß, worin die Charaktere zu einander stehen, oder mit andern Worten: es schürzt und löst sich der dramatische Knoten vorzugsweise durch die innern Beziehungen der Personen zu und auf einander. Als der Mittelpunkt, auf den eben so viele dieser Beziehungen gerichtet sind, wie deren von ihm ausgehen, ist Iphigenie anzusehen; ihr steht von einer Seite Thoas, von der andern Orest, beide wiederum einander gegenüber. Als vermittelnde Glieder dieser Gruppe erscheinen Arcas und Pylades, jener zwischen dem Könige und der Priesterin, dieser zwischen Orest und der Schwester.

Die ganze Verwickelung der Handlung rührt nun von zwei gleichzeitig wirkenden Hauptmotiven her: einerseits von der gleich zu Anfang eintretenden Veränderung in dem Verhältniß, welches bis dahin zwischen Thoas und Iphigenien bestanden hat, und andererseits von dem Mißverstehen des Orakelspruchs, der Orest und Pylades in das Reich des Thoas geführt hat. Ohne jene Veränderung würden die Fremdlinge dieses Land betreten haben, ohne daß sie, gefangen, der Priesterin zum Opfertode überliefert wären; ohne dieses Mißverstehen hätten sie nicht das Bild der Göttin zu rauben getrachtet und Iphigenien leicht zur Flucht beredet, da sie ihnen dann folgen konnte, ohne Betrug und Verrath an dem Könige zu üben. Auf friedlichem Wege kann diese Verwikkelung also nur dann gelöst werden, wenn erstens der verhärtete und in Selbstsucht verfallene Sinn des Königs wieder zur Milde und Großmuth umgelenkt wird, und er sein früher gegebenes Versprechen hält, allen Anspruch an Iphigenien aufzugeben, sobald ihr Rückkehr zu den Ihren

zubereitet wäre; und wenn zweitens das Mißverstehen des delphischen Spruchs zur rechten Zeit gehoben wird. Jenes kommt durch den Sieg zu Stande, den Iphigenie über sich selbst erringt, indem sie dem Thoas offen bekennt, was gegen ihn im Werke sei; und hierüber noch besonders zu sprechen, wird nach dem, was oben über den Charakter des Thoas und die sein Handeln bestimmenden besondern Motive gesagt ist, nicht nöthig sein. Daß aber Apollo, als er den Orest nach dem Lande der Taurier wies, etwas anderes mit der Schwester gemeint haben müsse, als was dieser und Pylades darunter verstanden haben, kann nur dann von Orest erkannt werden, wenn er das Versprechen des Gottes vollständig erfüllt sieht, bevor er noch selbst das ausgeführt hat, was er als die die Erfüllung bedingende That so lange angesehen hat. Dies geschieht nun wirklich; Orest fühlt sich ganz frei vom Wahnsinn und selbst von jeder Schwermuth, ohne daß er das Bild der Schwester Apollo's geraubt und nach Griechenland hinüber geführt hat: der Gott hat also Iphigenien mit der Schwester gemeint, die er so wider alles Hoffen und Erwarten in dem fremden Lande gefunden hat; und es bleibt demnach nur noch die Frage zur Beantwortung übrig, inwiefern Goethe diese Art der Genesung so motiviert hat, daß sie nicht weniger tiefsinnig, aber unserer heutigen poetischen Anschauungsweise angemessener erscheint als die äschyleische.

Wenn bei den alten Tragikern Klytämnestra und ihr Buhle auf ausdrückliches Geheiß des Apollo ermordet werden, so findet sich von diesem Motiv bei Goethe auch nicht die geringste Spur. Hier steigt in der Seele des Orest und des Pylades frühzeitig von selbst der Gedanke auf, den schmählichen Tod des Vaters und des Oheims zu rächen; er wird mit den Jahren zur brennenden Begier und treibt beide nach Mycen, wo sie nur Elektren sich zu erkennen geben. In Gegenwart der Mutter schwankt Orest anfänglich in seinem Entschluß; aber von Elektrens Feuerzunge erhitzt, ergreift er den alten ihm aufgedrungenen Dolch, der schon in Tantalus' Hause grimmig gewüthet hat, und Klytämnestra fällt von seiner Hand. So also ist Elektra mit schuldig an dem vergossenen

Mutterblut. Sie und Orest müssen sich, da Iphigenie für längst gestorben gilt, als die letzten Schößlinge des alten tantalischen Stammes ansehen. Mit welchen Gräueln derselbe sich nach und nach befleckt, wie kein Glied dieser Familie, ohne Gewaltthat an den Nächst-Verwandten zu üben, oder von den Nächst-Verwandten zu leiden, geendigt hat, das haben wir schon vor Orests Auftreten aus der unvergleichlich schönen und tief erschütternden Erzählung erfahren, durch die Iphigenie den Thoas bestimmen wollte, von seiner Bewerbung um sie abzustehen, das erfahren wir nachher noch weiter aus dem ersten Gespräch des Pylades mit der Priesterin. Hierdurch aber und durch Elektrens Mitschuld hat der Dichter die Vorstellung motiviert, von der Orest in seinen lichtern Augenblicken gequält wird, und die ihn, nebst dem schwerlastenden Bewußtsein seiner That, immer von neuem in die Finsterniß des Wahnsinns stößt: sein ganzes Geschlecht sei den Göttern verhaßt und von ihnen verflucht, sich selbst in grauenhafter Weise zu zerfleischen, um in stäts sich wiederholendem Jammertode zu verbluten. Ein anderer Wahn gesellt sich dazu, um seine Qual zu steigern und ihm jede Hoffnung auf Befreiung von seinen Leiden abzuschneiden; er glaubt, daß er wie ein Verpesteter auch für Andere Verderben in sich trage, sie durch seine Berührung in den Strudel ziehe, in dem er umgetrieben wird. Beide Vorstellungen dringen jetzt um so gewaltiger auf ihn ein, als er mit seiner Gefangennahme den Augenblick herangerückt wähnt, wo er auf schmähliche Weise gleich einem Opferthier hingeschlachtet werden soll, und er sich nicht verhehlen kann, daß durch seine Schuld auch Pylades ein gleiches Ende zu erwarten habe. Sie überwältigen ihn aber völlig und stürzen ihn in den tiefsten Abgrund der Verzweiflung, als er in der Priesterin, von deren Hand er geopfert werden soll, die eigene Schwester wiederfindet:

„Unselige! So mag die Sonne denn
Die letzten Gräuel unsres Hauses sehn!
Ist nicht Elektra hier? Damit auch sie
Mit uns zu Grunde gehe, nicht ihr Leben
Zu schwererem Geschick' und Leiden friste.
Gut, Priesterin! ich folge zum Altar:

Der Brudermord ist hergebrachte Sitte
Des alten Stammes; und ich danke, Götter,
Daß ihr mich ohne Kinder auszurotten
Beschlossen habt. Und laß dir rathen, habe
Die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne;
Komm, folge mir in's dunkle Reich hinab!
Wie sich vom Schwefelpfuhl erzeugte Drachen
Bekämpfend die verwandte Brut verschlingen,
Zerstört sich selbst das wüthende Geschlecht;
Komm kinderlos und schuldlos mit hinab! —
— — Tritt auf, unwill'ger Geist!
Im Kreis geschlossen tretet an, ihr Furien,
Und wohnet dem willkommnen Schauspiel bei,
Dem letzten, gräßlichsten, das ihr bereitet!
Nicht Haß und Rache schärfen ihren Dolch;
Die liebevolle Schwester wird zur That
Gezwungen. Weine nicht! Du hast nicht Schuld.
Seit meinen ersten Jahren hab' ich nichts
Geliebt, wie ich dich lieben könnte, Schwester.
Ja schwinge deinen Stahl, verschone nicht,
Zerreiße diesen Busen und eröffne
Den Strömen, die hier sieden, einen Weg!

Sein ganzes Innere bricht zusammen, seine physischen Kräfte sind erschöpft, er stürzt betäubt nieder. Aber auch sein Uebel ist gebrochen. Aus seiner Betäubung erwacht er zunächst zu einer Art von Verzückung: sie versetzt ihn in eine Welt, die alle die schroffen Gegensätze des Erdenlebens ausgeglichen hat, die keinen Haß und keine Rache mehr kennt, in der alle seine Ahnen, mit einander versöhnt, Hand in Hand auf ihn zuschreiten und ihn willkommen heißen, bis auf den alten Tantalus, der, weil er nicht bloß menschlich gegen Menschen gefehlt, sondern gegen die Unsterblichen selbst gefrevelt hat, in ewiger Qual sein Verbrechen büßen muß. Ueber diese Vision konnte Goethe nicht hinwegkommen, wenn Orests Genesung begründet werden sollte: er kann der Schuld, die er trägt, nur durch einen Act göttlicher Gnade entladen werden; er muß auf irgend eine Art die tröstende Ueberzeugung erlangen, daß diese auch dem nicht ganz vorenthalten ist, der, indem er eine heilige Pflicht zu erfüllen wähnte, sich gegen die heiligen Gesetze der Natur vergangen

hatte, wofern er lange genug bereut und gebüßt hat; und ich meine, der Dichter hat in dieser Scene unserer Phantasie und unserm Gefühl nicht mehr zugemuthet, als Shakspeare, Calderon und die Dichter der Neuzeit überhaupt, wenn in Träumen und Geistererscheinungen uns ein Blick in das Jenseits eröffnet werden soll.

Aber vollendet ist damit die Heilung vom Wahnsinn noch nicht. So weit gelangt Orest erst in den Armen der Schwester. In ihr umfaßt er ein lebendiges Pfand der göttlichen Gnade. Dieß himmlisch reine Gemüth, dieß schwesterlichste Herz, auf wunderbare Weise den Gräueln seines Hauses entrückt und in frommer Unterwerfung der Gottheit dienend, ihr vertrauend, durch Milde und Sanftmuth auch die rohesten Herzen zur Menschlichkeit gewöhnend und rings um sich Segen verbreitend, verscheucht von ihm den finstern Wahn, daß er schon als Abkömmling des Tantalus von der göttlichen Gnade ausgeschlossen, mit nie sich lösendem Fluche behaftet sei. In der Schwester Liebe findet er den Balsam, der die Glut seines Innern kühlt; in der Reinheit dieser gottgeheiligten Seele erblickt er das Sühnmittel seiner blutigen Schuld; an dieser Brust fühlt er wieder, daß das Leben noch einen Werth für ihn haben kann; diese Schwester muß er sich erhalten, sie als Schützerin des Hauses, zum Segen sich und den Seinen von fremder Erde in die Heimath führen. Und um dieß zu vermögen, ruft er den alten frischen Jugendmuth zurück, vor dem die düstern Mächte des Wahnsinns nun völlig weichen.

Habe ich hierin recht gesehen, und habe ich alles recht gedeutet, so wird in dieser Erörterung zugleich der Beweis mit gegeben sein, daß Goethe in die Charaktere und deren Beziehung zu und auf einander fast sämmtliche Motive gelegt hat, von denen die ganze Handlung getragen und zusammengehalten wird; es wird ferner jetzt deutlich sein, was ich damit meinte, daß der Mittelpunkt des ganzen Drama's der Charakter der Iphigenie sei, auf die sich ebenso viele der innern Beziehungen richten, als deren von ihr ausgehen, die äußersten Gegensätze aber Thoas und Orest, deren anfänglich feindseliges Verhältniß zu einander nur dadurch

aufgehoben wird, daß Iphigenie den Einen durch ihre schwesterliche Liebe, den Andern durch ihre Wahrhaftigkeit von den finstern Mächten befreit, die beider freundlicher Annäherung im Wege standen, und daß sie dieß nur vermag, weil ihre Wahrhaftigkeit wie ihre Liebe in der echten Frömmigkeit wurzeln, von der ihr ganzes Wesen erwärmt ist; es wird auch ersichtlich sein, daß der Dichter den Arcas und Pylades als Zwischenfiguren durchaus nöthig hatte, um durch sie so auf Iphigenien wirken zu lassen, daß in ihrem Verhalten gegen diese Einwirkungen sich ihr Charakter nach allen Richtungen seines inneren Lebens vor uns entfaltete; endlich werde ich mit der Behauptung wohl nicht zu viel wagen, daß die eigenste Natur des Weibes in ihrer innern Schönheit und mit der stillen Gewalt, die sie über den Mann auszuüben vermag, nie mehr verherrlicht worden ist, als in dieser deutschen Dichtung.

Kaum dürfte es nöthig sein, zuletzt noch auf den Unterschied aufmerksam zu machen, der auch in der äußern Form zwischen jeder antiken Tragödie und der goethe'schen Dichtung Statt findet. Wir treffen in dieser weder einen Chor an, der dort nie fehlt, noch eine Nachbildung der Versarten, deren sich die griechischen Tragiker bedient haben; vielmehr ist mit Ausnahme weniger Stellen, in denen die Verse — in einer keineswegs antiken Weise — freier behandelt sind, das sogenannte jambische Maaß von fünf Hebungen gebraucht, das, wenn es auch von England nach Deutschland herübergekommen ist, sich doch bei uns schon lange so eingebürgert hat, daß wir es, zumal in der Behandlung, in der es bei Goethe erscheint, als die unserer neuern dramatischen Poesie zumeist eigen gewordene metrische Form anzusehen berechtigt sind.

Shakspeare's

allmähliches Bekanntwerden in Deutschland

und

Urtheile über ihn bis zum Jahr 1773.

In dem ersten Jahrgange des litterarhistorischen Taschenbuchs von Prutz (1843) findet sich gleich zu Anfang ein Aufsatz von Dr. Ad. Stahr, „Shakspeare in Deutschland.“ Wie die Ueberschrift mehr nur errathen läßt, als deutlich ausspricht, soll er, die Geschichte des allmählichen Bekanntwerdens Shakspeare's in unserm Vaterlande verfolgend, das Verhältniß nachweisen, in welches die deutsche Nation nach und nach zu seinen Dichtungen getreten ist, und den Leser über den Einfluß belehren, den dieselben auf den Bildungsgang unserer eigenen Poesie ausgeübt haben.

Ohne das Verdienstliche dieser Arbeit, zumal für die Zeit, in der sie erschien, in Abrede zu stellen, kann ich doch nicht verhehlen, daß sie nach meiner Ueberzeugung schon damals mit etwas mehr Gründlichkeit hätte ausgeführt werden können. Der Verfasser hat verschiedene nicht unwichtige Quellen, die zu benutzen waren, und die ihm nicht zu weit abliegen konnten, entweder gar nicht gekannt oder mindestens nicht gehörig beachtet, hat aus andern nicht unmittelbar, sondern erst durch die zweite oder dritte Hand geschöpft und so in seiner Arbeit manche Lücke auszufüllen übrig gelassen. Vornehmlich mußte diese Ueberzeugung sich mir bei dem Abschnitt aufdrängen, aus dem wir erfahren sollen, in wie weit Shakspeare's Name und Werke schon vor der wielandischen Uebersetzung seiner Schauspiele in Deutschland bekannt waren, und wie, je nach dem Maaß der von ihnen erlangten Kenntniß, über den Dichter damals geurtheilt wurde.

Ich habe daher geglaubt, daß bei einer nochmaligen Aufnahme des Gegenstandes vorzugsweise auf die Beantwortung der beiden eben berührten Fragen einzugehen sei. Dieß soll hier geschehen und daran noch angeknüpft werden, was mir über die Würdigung Shakspeare's von Seiten deutscher Schriftsteller aus den sechziger und dem Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, d. h. bis zum Auftreten Goethe's mit dem Götz von Berlichingen, am bemerkenswerthesten geschienen hat.

Bis gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts wurden die in Deutschland heimischen und üblichen sowohl weltlichen wie geistlichen Schauspiele weder auf eigens dazu eingerichteten oder gar stehenden Bühnen, noch von eigentlichen Schauspielertruppen aufgeführt: Kirchen, Märkte und Straßen, Rathhaus-, Universitäts- und Schulsäle, Gasthöfe, Fürsten- und Privatwohnungen waren die Orte, wo man spielte, und Personen aus allen Ständen, besonders aber Geistliche und Schullehrer, Schüler und Studenten, Handwerker und andere Bürger, hier und da auch wohl schon Komödianten ähnliche Liebhabergesellschaften die Spieler[1]).

Um dieselbe Zeit aber, wo die englische Bühne durch Shakspeare zur höchsten Blüthe gelangte, auf der Scheide des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, änderte sich dieß bei uns. Seit den Neunzigern des sechzehnten thaten sich in Deutschland mit einemmale Schauspielertruppen auf, die im Lande umherzogen und an Fürstenhöfen, wie in großen Städten ganz neue, bis dahin noch nicht gesehene und in ihrem Charakter von den zeither üblich gewesenen sehr abweichende Stücke aufführten: die sogenannten englischen Komödianten. Wer diese,

---

1) Vgl. meinen Grundriß der Gesch. d. d. Nat.-Litterat. 4. Aufl. 1, S. 408 f.; E. Devrient, Gesch. d. d. Schauspielkunst Bd. 1, Abschn. 2 u. 3 und W. Wackernagel, Gesch. d. d. Litterat. S. 455—461.

zunächst wohl von den Niederlanden eingewanderten Komödianten eigentlich gewesen, konnte lange nur mehr gemuthmaßt als mit Sicherheit ermittelt werden, bis im J. 1841 aus einem ältern englischen Schriftsteller, Thom. Heywood, in einer deutschen Zeitschrift eine Stelle mitgetheilt wurde, die darüber gar keinen Zweifel mehr aufkommen ließ, daß zum wenigsten die ersten mit jenem Namen bezeichneten Schauspieler wirklich Engländer waren, und späterhin hat sich auch noch ergeben, daß die Kunstwanderungen dieser Fremden durch die deutschen Länder bis tief in das siebzehnte Jahrhundert herein fortgedauert haben [2]).

Noch früher als die englischen hatten hin und wieder schon niederländische Schauspielertruppen Deutschland durchzogen und an verschiedenen Orten Vorstellungen gegeben. Neben und zum Theil auch wohl aus den einen und den andern müssen sich dann bald, wenigstens schon in den beiden ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, deutsche Wandertruppen gebildet haben, die unter der Benennung hochdeutscher Komödianten in dem Lande umherzogen, ohne irgendwo feste Sitze zu haben; aus ihnen giengen später mittelbar die berühmtern Gesellschaften des neuberschen Ehepaars, Schönemanns, Kochs, Ackermanns, Döbbelins 2c. hervor, die im vorigen Jahrhundert die Blüthe der deutschen Bühnenkunst herbeiführten.

Wir dürfen es nicht bezweifeln, daß jene Engländer bei ihrem ersten Erscheinen in Deutschland ihre Stücke in ihrer Muttersprache gespielt haben. An manchen Höfen und in größern, besonders durch Handel blühenden Städten befanden sich gewiß unter den Zuschauern immer

---

2) Vgl. Grundriß 1, S. 409 f.; 753, Anmerk. a; 767, Anmerk. 1; Devrient 1, S. 148 ff.; Wackernagel S. 462 ff. Im Morgenblatt von 1853. Nr. 50, S. 1190 ff. steht ein von einem Engländer, Dr. Will. Bell, in deutscher Sprache geschriebener Aufsatz, worin wahrscheinlich gemacht werden soll, daß in einer solchen über die Niederlande zu uns gekommenen Gesellschaft Shakspeare selbst sich befunden habe. Diese Annahme scheint mir aber fürs erste noch äußerst gewagt, und die beigebrachten Gründe sind, wenigstens zum Theil, von sehr luftiger Art. Sie sollten, wie Bell versprach, in einer eigenen Schrift: „Three missing years in the life of W. Shakspeare restored", als deren Vorläufer sich jener Aufsatz angab, ihre volle beweisende Kraft erhalten. Ob diese Schrift seitdem erschienen ist, weiß ich nicht.

mehr oder weniger, die des Englischen kundig genug waren, um die darin abgefaßte dramatische Rede zu verstehen, die übrigen mochten in Darstellungen, die ihnen ganz etwas Neues waren, für das Auge einen hinlänglichen Ersatz für das finden, was dem Ohr vorenthalten blieb, um dadurch noch immer angezogen und unterhalten zu werden. Allein es dauerte nicht so gar lange, bis die englischen Stücke auch in Verdeutschungen gespielt werden konnten: bereits im Jahr 1620 erschien ein Band in schlechtes Deutsch übertragener „englischer Komödien und Tragödien, wie sie von den Engländern in Deutschland an königlichen, kur- und fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsstädten" waren „agieret und gehalten worden."

Daß den Schauspielen in diesem Bande, der im siebzehnten Jahrhundert mehrmals aufgelegt wurde, und dem 1630 noch ein zweiter folgte, der aber nicht mehr bloß aus England, sondern auch anderswoher entnommene Stücke enthielt, wirklich englische, jedoch wahrscheinlich schon vielfach mißhandelte Originalwerke zu Grunde lagen, hat Tieck in der Vorrede zum ersten Theil seines deutschen Theaters hinreichend dargethan. Allein unerweislich ist, daß eins oder das andere davon aus einem unzweifelhaft shakspeare'schen Drama hervorgegangen sei, wiewohl das siebente mit „den beiden Veronesern" sehr viele Züge gemein hat, und das achte, „Titus Andronikus," in einem sehr nahen Verwandtschaftsverhältniß mit der gleichnamigen Tragödie steht, die von einigen Shakspeare zugesprochen, von andern abgesprochen wird[3]).

Aber wir besitzen ein anderes Stück von englischem Ursprung, ungefähr aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, dessen erste Verpflanzung auf deutschen Boden man ebenfalls den englischen Komödianten wird zuschreiben müssen, und das zu bestimmt auf die lustige Handwerkerepisode in Shakspeare's „Sommernachtstraum" zurückweist, als daß man gegen seinen Zusammenhang mit diesem bisher hätte begründete Zweifel erheben können. Es ist das bekannte Possen- oder Schimpfspiel

3) Vgl. Tieck, deutsch. Theater 1, S. XXVII f.

von Andreas Gryphius, „Absurda Comica, oder Herr Peter Squenz.“ Nach Tiecks Meinung[4]) ist dieses Stück indeß nicht auf den „Sommernachtstraum“ selbst, als seine nach Deutschland herübergebrachte Urschrift, zurückzuführen, sondern auf eine englische selbständige Bearbeitung der komischen Episode durch R. Cox. Während der puritanischen Revolution nämlich, als alle Theater in London geschlossen und die Schauspieler zerstreut waren, sei es diesen, die in großer Dürftigkeit lebten, zuweilen eingefallen, heimlich in der Stadt oder auf den Gütern des Adels Schauspiele, so gut sie konnten, aufzuführen. „Oft fehlte es an Personal, und so lag die Erfindung nahe, Episoden aus alten Stücken, die ehemals gefallen hatten, vom Schauspiel zu trennen und diese ihren Gönnern vorzustellen. Man ließ auch einige dieser Schwänke, denn das waren sie in ihrer Einzelnheit wieder geworden, unter dem Titel Drolls drucken.“ Dieß sei namentlich durch R. Cox, einen vortrefflichen komischen Schauspieler jener Zeit, geschehen, und von ihm auch der Schwank aus dem „Sommernachtstraum“ unter dem Titel „Bottom the Weaver“ bearbeitet worden. Das kleine Stück sei dann nach Deutschland gekommen, wo es ein Gelehrter, Daniel Schwenter in Altorf, für ein deutsches Theater in seinem Wohnort umarbeitete; seine Arbeit habe Gryphius gesehen, sie verbessert und mit neuen Personen vermehrt, wie er es selbst im Vorbericht zum „Peter Squenz“ sage. Allein dieser Herleitung des deutschen Stücks widerspricht seine Geschichte, soweit sie uns aus jenem Vorbericht bekannt ist. Denn ist der englische Schwank von R. Cox erst nach dem Schluß der Theater in London zu Stande gekommen, so kann dieß erst 1647 oder noch später geschehen sein, da, soviel mir bewußt ist, jene strenge Maaßregel gegen das Aufführen von Schauspielen in dem genannten Jahre in Ausübung kam. Dan. Schwenter aber, der allerdings nach dem Berichte des Gryphius den „Peter Squenz“ zuerst „auf den Schauplatz geführt,“ lebte von 1585 bis 1636, war also um 1647 bereits lange todt. Er mußte das englische Stück demnach weit früher er-

4) Deutsches Theater 2, S. XV f.

halten haben, und nichts liegt näher als die Vermuthung, daß es durch englische Komödianten nach Deutschland gebracht worden war. Dabei bleibt aber freilich noch immer unausgemacht, ob dieß der „Sommernachtstraum" selbst gewesen ist, oder nur die selbständig behandelte Handwerkerepisode in demselben, ja es dürfte sich, wenn der letztere Fall angenommen werden müßte, nicht einmal sogleich entscheiden lassen, ob das englische Spiel wirklich aus dem Sommernachtstraum, sei es schon in England, sei es erst in Deutschland, hervorgegangen sei, oder ob es nicht vielmehr schon vor dem shakspeare'schen Drama in England eine derartige Handwerkerkomödie gegeben habe, die Shakspeare, soweit er sie brauchen konnte, in seine Dichtung einfügte, und die früher oder später auch den Weg nach Deutschland fand [5]).

Mag aber auch die Herkunft des deutschen „Peter Squenz" noch immer nicht zu voller Sicherheit ermittelt und somit eben so wenig festgestellt sein, daß bereits vor dem Jahr 1636 ein Stück von Shakspeare, mindestens theilweise, durch die englischen Komödianten den Weg nach Deutschland gefunden habe und sodann für deutsche Schauspieler wiederholt bearbeitet worden sei, so ist in neuester Zeit doch ein anderes deutsches Schauspiel handschriftlich aufgefunden worden, dessen Aufzeichnung ungefähr eben so weit zurückreichen dürfte, als die Abfassung des Possenspiels von Gryphius, und das ganz offenbar eine rohe Umgestaltung von Shakspeare's Romeo und Julie ist.

Jene englischen Komödien und Tragödien wurden das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch von den deutschen Wandertruppen gespielt. Im Jahr 1670 wurden daher noch mehrere von ihnen in die „Schaubühne englischer und französischer Komödianten" aufgenommen,

---

5) Wenn man Tiecks Vermuthung (Anmerkungen zum „Sommernachtstraum" in Shakspeare's dramat. Werken, übersetzt von A. W. v. Schlegel und ergänzt und erläutert von L. Tieck) über den ursprünglichen Kern oder die erste Skizze des shakspeare'schen Drama's und dessen nachherige Ausbildung beizustimmen geneigt ist, wird man vielleicht um so weniger Anstand nehmen, die Möglichkeit, wenn nicht Wahrscheinlichkeit, zuzugeben, daß der Dichter eine schon vorhandene Handwerkerkomödie zu einem Haupttheil seines Werkes umgebildet habe.

die in drei Theilen erschien und, wie es auf dem Titel heißt, lauter Stücke enthielt, die in jüngster Zeit auf dem englischen, französischen und deutschen Theater dargestellt waren. Sie bildeten mit eine Hauptgrundlage jener unter dem Namen der Haupt- und Staatsactionen bekannten Dramen, die bis tief in das achtzehnte Jahrhundert herein, als Gottsched schon längst dem regelmäßigen Schauspiel nach französischem Zuschnitt den Sieg auf den bessern Theatern in Deutschland errungen hatte, auf Buden- und Winkelbühnen, theils von lebenden Personen, theils mit Marionetten, aufgeführt wurden[6]).

Was nun nachweislich mit mehreren jener alten „englischen Komödien und Tragödien" geschehen ist, daß aus ihnen Hauptactionen der Wandertruppen wurden, das hat sich ebenfalls mit „Romeo und Julie" zugetragen: sie ist, wahrscheinlich auch durch die englischen Komödianten mitgebracht, in Deutschland zu der Action „Romio und Julieta" geworden, welche E. Devrient aufgefunden, und woraus er in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst einen Auszug und einzelne Scenen mitgetheilt hat[7]).

In ähnlicher Art und vielleicht auch nicht viel später als „Romeo und Julie" ist „Hamlet" für die deutsche Bühne zugerichtet worden, wie der aus des Schauspielers Eckhof Nachlaß im gothaischen Theaterkalender vom Jahr 1779 abgedruckte Auszug einer „Tragödie, der bestrafte Brudermord, oder Prinz Hamlet von Dänemark" bezeugt: derselbe schreibt sich zwar erst aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts her, dürfte aber in einer andern und vollständiger ausgeführten Gestalt viel früher von deutschen Schauspielern benutzt worden sein[8]). Und leicht möglich, daß im siebzehnten Jahrhundert auf demselben Wege, wie diese beiden Stücke, wo nicht mehrere, so doch noch ein drittes Meisterwerk des englischen Dichters, „der Kaufmann von Vene-

---

6) Vgl. Grundriß 1, S. 781 ff.; Devrient 1, S. 289 ff. und K. Weiß, die Wiener Haupt- und Staatsactionen rc. Wien 1854. 8. — 7) 1, S. 301 und 408 ff. — 8) Vgl. Prutz, Vorlesungen über d. Gesch. d. deutschen Theaters S. 356 ff.

dig" bei uns Eingang fand. Aus dem Concept eines Briefes von Lessing an Eschenburg aus dem Jahr 1774 hat nämlich Lachmann eine Ergänzung zu dem bereits früher gedruckten Theile entziffert[9]), in welcher Lessing berichtet, er habe zehn Jahre vorher auf dem Theater des alten Schuch mehr als einmal ein Stück unter dem Titel „der Kaufmann von Venedig" aufführen sehen, welches nach der bekannten Novelle von dem Juden und dem Kaufmann in den Gestis Romanorum gearbeitet gewesen sein könnte, ohne von Shakspeare genommen zu sein. Allein Schuch konnte dieses Schauspiel viel eher als eine Haupt- und Staatsaction des siebzehnten Jahrhunderts, die in der That aus dem shakspeare'schen Stück entstanden und bereits durch viele Hände gegangen war, von ältern Schauspielerprincipalen erhalten haben.

Eins von Shakspeare's Werken war also schon ganz gewiß, einige andere entweder höchst wahrscheinlich oder doch muthmaßlich auf die deutsche Bühne gekommen, als der Name des Dichters noch ganz unbekannt bei uns gewesen zu sein scheint. Denn nicht eher habe ich ihn von einem deutschen Schriftsteller erwähnt gefunden als im Jahr 1682 von Dan. Georg Morhof. Dieser Mann, einer der gelehrtesten seiner Zeit und der erste, der in deutscher Sprache den Versuch machte, eine umfassendere Uebersicht über die Geschichte der neueuropäischen Litteraturen zu geben, wußte dennoch in seinem „Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie," der in dem genannten Jahre zuerst gedruckt wurde, noch nichts weiter von Shakspeare zu sagen[10]) als: „John Dryden hat gar wohl gelehrt von der dramatica Poesi geschrieben. Die Engelländer, die er hierinnen anführet, sind Shakspeare, Fletcher, Beaumont, von welchen ich nichts gesehen habe;" worauf er gleich zu Ben Jonson übergeht, der ihm schon näher bekannt gewesen zu sein scheint.

Der nächste, der Shakspeare's gedenkt, ist der als Operndichter und Verfasser anderer poetischer wie prosaischer Sachen bekannte Licen-

---

9) Lessings Schriften 12, S. 108. — 10) S. 229.

tiat Barthold Feind in seinen „Gedanken von der Opera," die mit seinen Gedichten im Jahr 1708 gedruckt wurden. Bei ihm ist es mir aber auch noch äußerst zweifelhaft, ob er selbst schon etwas von dem englischen Dichter gelesen hatte, obgleich Gervinus, auf den sich Stahr beruft, keinen Anstand genommen hat, dieß zu behaupten. Feind sagt nämlich bloß[11]): „Mr. le Chevalier Temple in seinem mehrmals angeführten Essai de la Poésie erzählet p. 374, daß etliche, wenn sie des renommierten englischen Tragici Shakspeare Trauerspiele verlesen hören, oft lautes Halses an zu schreien gefangen und häufige Thränen vergossen."

In Büchern aus den nächsten drei Jahrzehnten nach dem Erscheinen von Feinds Gedichten habe ich vergeblich dem Namen Shakspeare's nachgespürt. Noch im J. 1737 war er so wenig in Deutschland bekannt, daß ihn Gottsched in der zweiten Ausgabe seiner „kritischen Dichtkunst" gar nicht erwähnt, auch da nicht, wo er von den englischen Dramatikern spricht[12]); und drei bis vier Jahre später wußte Bodmer auch nur etwas von einem englischen Dichter Saspar oder Sasper, aber noch nicht dessen wahren Namen. Denn daß unter dem Namen Saspar, auf den sich Bodmer in der Vorrede zu seiner 1740 herausgegebenen Abhandlung „von dem Wunderbaren in der Poesie" bezieht[13]), niemand anders zu verstehen ist als Shakspeare, ergibt sich auf's bestimmteste aus zwei Stellen in der bald nachher erschienenen Schrift des Züricher Kunstrichters, den „kritischen Betrachtungen über die poetischen Gemählde rc.", worin beidemal von dem „engelländischen

11) S. 109. — 12) Erst in der dritten, vom J. 1742, nennt er ihn einigemal; vgl. Anmerk. 17. — 13) Indem Bodmer zu erklären sucht, woher es komme, daß die Deutschen für eine Dichtung, wie Miltons „verlornes Paradies" sei, sich damals noch so wenig empfänglich zeigten, bemerkt er u. A.: „Sie sind noch in dem Zustand, in welchem die Engelländer viele Jahre gestanden, eh ihnen geschickte Kunstrichter die Schönheiten in Miltons Gedichte nach und nach wahrzunehmen gegeben und sie damit bekannt gemacht hatten, ungeachtet diese Nation an ihrem Saspar und andern den Geschmack zu diesem höhern und feinern Ergetzen zu schärfen, eine Gelegenheit gehabt hatte, der unsere Nation beinahe beraubet ist."

Sasper" die Rede ist[14]). Zugleich aber läßt uns auch der Zusammenhang, worin diese beiden Stellen vorkommen, errathen, woher sich wohl die Doppelform des Namens schreiben mag, die hier dem englischen Dichter gegeben ist: Bodmer hatte sicherlich bis dahin nichts von diesem gelesen und kannte ihn nur aus Anführungen Addisons im „englischen Zuschauer," wo Shakspeare's Name nicht vollständig, sondern in irgend einer üblichen Verkürzung gedruckt sein mochte, die er sich nun, so gut er konnte, mundgerecht machte.

Jedoch die Zeit war gekommen, wo eine nähere Bekanntschaft der Deutschen mit Shakspeare selbst anheben, eins seiner Werke unverfälscht in unsre Litteratur eingeführt werden sollte. Noch in demselben Jahre, in welchem Bodmers „kritische Betrachtungen über die poetischen Gemählde ꝛc." herauskamen, im J. 1741, erschien in Berlin eine in Alexandrinerversen abgefaßte, keineswegs ganz mißrathene Uebersetzung des „Julius Cäsar," oder, wie der Titel lautete, der „Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauerspiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem englischen Werke des Shakspeare": der Uebersetzer war ein preußischer Edelmann, von Borck, der einige Jahre als Gesandter in London gelebt hatte, der Herausgeber ein Secretär Lamprecht aus Hamburg[15]). Sie wurde sogleich in einer von Gottsched

---

14) Die erste Stelle (S. 170) beginnt: „Der engelländische Sasper hat in seinem sommernächtlichen Traume eine Beschreibung von Hunden, die wegen etlicher ganz besonderer Pinselzüge obiger (einer lateinischen) an der Seite zu stehen verdient," worauf Worte des Theseus in deutscher Prosa folgen. Die andere (S. 593) lautet: „Unter den Engelländern hat Sasper den Ruhm, daß er in der Vorstellung solcher Geister und Phantasiewesen, deren Ursprung auf den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit gegründet ist, etwas Besonderes gehabt habe, und sie pflegen sich von ihm auszudrücken, daß keinem andern vergönnt sei, den Fuß in den von ihm gezogenen Zauberkreis zu setzen. Addison hat von dieser Geschicklichkeit und Kunst desselben ein Urtheil gefällt ꝛc." — 15) Vgl. Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Gesch. d. deutschen dramat. Dichtkunst ꝛc. 1, S. 313 und dazu Danzel, Gottsched und seine Zeit ꝛc. S. 148. — Als Probe mag die Anrede des Antonius an Cäsars Leiche (gegen Ende der ersten Scene im 3. Act) dienen:

> Vergib mir! ach vergib, du blutend Stückchen Erde,
> Daß ich so mild und sanft mit deinen Mördern werde.
> Du bist der Ueberrest vom allergrößten Held,

gegründeten und redigierten litterarischen Zeitschrift, den „Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“ angezeigt[16]), wie ich vermuthe, von Gottsched selbst. Diese Anzeige ist zu charakteristisch für die damalige Zeit überhaupt und für Gottscheds Auffassung der ersten shakspeare'schen Dichtung, die er kennen lernte[17]), insbesondere, als daß ich sie hier auslassen könnte. „Die Uebersetzungssucht,“ äußert sich der Berichterstatter, „ist so stark unter uns eingerissen, daß man ohne Unterschied Gutes und Böses in unsere Sprache bringt: gerade als ob alles, was ausländisch ist, schön und vortrefflich wäre, und als ob wir nicht selbst schon bessere Sachen aus den eigenen Köpfen unserer Landsleute aufzuweisen hätten. Die elendeste Haupt- und Staatsaction unserer gemeinen Komödianten ist

---

Vom allerwürdigsten und edelsten der Welt,
Der je gelebt, so lang der Zeiten Strom geflossen.
Weh ihnen, welche hier dein theures Blut vergossen!
Ich will auf deiner Leich' und Wunden prophezei'n,
So Lippen ohne Zung' und stumme Mäuler sein,
Die voller Rachbegier mit Grimm und Eifer lodern
Und meinen Liebesdienst zur Stimm' und Sprache fodern.
Ein Fluch soll hier entstehn, der auf die Römer blitzt
Und sie zur Mörderwuth und Bürgerkrieg erhitzt.
Das öde Welschland soll in seinem Blut ersaufen;
Mord und Zerstörung soll in freiem Schwange laufen.
Die Gräuel sollen ganz gebräuchlich und gemein,
Erbarmen soll erstickt in Schandgewohnheit sein.
Und Mütter sollen sehn mit lächelnden Gebärden,
Wie Kinder durch die Hand des Kriegs geviertheilt werden.
Ja, Cäsars Rachgespenst, mit Teufeln an der Hand,
Kömmt aus der Höllen Glut ganz rasend heiß gerannt,
Und wird auf dieses Land und unsre Rasereien
Mit der Monarchen-Stimm Angst und Verderben schreien.
Er hetzt die Kriegeshund' auf unsre Grenzen an,
Bis niemand übrig bleibt, der uns beweinen kann;
Bis dieser Meuchelmord der Erden Antlitz füllet
Mit stinkend Menschenaas, was nach Begräbniß brüllet. —

Zwei andere Stellen gibt Danzel, a. a. O. — 16) Bd. 7, S. 516 f. — 17) Denn daß sich auf dieses Stück bis ins J. 1742 hinein noch seine ganze Kenntniß shakspeare'scher Poesie beschränkte, darf schon aus der dritten Ausgabe seiner kritischen Dichtkunst (die Vorrede ist im Januar 1742 geschrieben) mit Sicherheit geschlossen werden; in den wenigen Stellen, in denen Shakspeare — natürlich nur um ihm etwas anzuhängen — erwähnt ist (S. 714; 720; 725), wird bloß auf den „Julius Cäsar“ Bezug genommen. Noch bestimmter ergibt sich dieß aber aus dem, was in der 20. Anmerk. mitgetheilt ist.

kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakspeare's ist. Der Herr Uebersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmaßgeblich bessere Urschriften zu wählen, womit er unsere Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe gibt: sonst wird ihm Deutschland keinen größern Dank dafür wissen, als unsern Komödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen werden." — Dieß klingt fast so, als habe Gottsched schon damals geahnet, welche Gefahr seiner Theaterreform drohe, wenn die deutschen Dichter näher mit Shakspeare's Werken bekannt werden sollten. Unmittelbar auf diese Anzeige folgte in derselben Zeitschrift[18]) eine durch diese Uebersetzung veranlaßte „Vergleichung Shakspeare's und Andr. Gryphs 2c.", welche von dem talentvollsten Schüler Gottscheds, dem als Dramatiker bekannten J. E. Schlegel herrührte[19]). Zu diesem Behufe waren im Besondern von dem Einen der „Julius Cäsar," von dem Andern der „Leo Armenius" einander gegenüber gestellt. Schlegel gieng von dem Grundsatze aus: das Erste, das man bei einem Schauspiel zu beobachten habe, sei die Einrichtung (die Oekonomie) desselben. Noch ganz in den Regeln der französischen, von Gottsched nach Deutschland verpflanzten Dramaturgie befangen, obgleich diesem an Geist unendlich überlegen und daher auch viel freiern Blickes, fand er, daß die Einrichtung bei den Engländern, soweit er sie kenne, insgemein das Letzte zu sein pflege. Ihre Schauspiele, sagt er, sind mehr Nachahmungen der Personen als Nachahmungen einer gewissen Handlung. Man sucht eine Anzahl von Personen aus, die in ihrem Leben eine Verbindung mit ein-

18) Bd. 7, S. 540 ff., daraus mit aufgenommen in die von des Verf. Bruder, Joh. Heinr. Schlegel, besorgte Ausgabe von J. E. Schlegels Werken, Th. 3, S. 33 ff. — 19) Schlegel war mit von Borcks Uebersetzung wenig zufrieden und fand vieles an ihr zu tadeln. Als noch eine der gelungensten Stellen darin bezeichnete er die vorher mitgetheilte, suchte aber selbst durch die That zu zeigen, wie sie „theils genauer, theils etwas deutscher" sollte übertragen werden können.

ander gehabt haben. Wenn man sie nun von ihren wichtigsten Begebenheiten so viel reden gelassen hat, als genug ist, eine Anzahl Zuschauer einige Stunden lang zu unterhalten, und wenn man zu einem merkwürdigen Punkte oder zu dem Ausgang ihres Lebens gekommen ist, so hört man auf. Hier denkt man nicht so genau an eine Verwirrung, welche am Ende am größten wird und die Zuschauer alsdann in die höchste Leidenschaft stürzt; sondern man sieht dieses mehr als eine Nebensache an und bemühet sich nur, Personen wohl vorzustellen, wiewohl die Einrichtung der Fabel deswegen eben nicht bei allen Trauerspielen hintangesetzt ist. Wenn man dieses voraussetzt, so ist es nichts Seltsames, daß die Engländer ein Trauerspiel bewundern, dessen Einrichtung nicht besser ist als ungefähr unsere „Banise" (eine berüchtigte Haupt- und Staatsaction); wo die Eröffnung durch einen Haufen Pöbel und mit einigen gemeinen und niedrigen Scherzreden geschieht, wo die Zeit der Handlung nicht nach Stunden, auch nicht nach Tagen, sondern nach Monaten und Jahren gemessen werden muß, und wo der Anfang zu Rom und das Ende zu Philippi ist. Jeder Auftritt, fährt Schlegel fort, sei bei Shakspeare ein besonderes Gespräch, wovon einige nicht viel Aufmerksamkeit, die meisten aber in der That einige Bewunderung verdienten. Im Ganzen sei, was die Einrichtung des Stücks betreffe, Gryphius der Vorzug vor Shakspeare einzuräumen; bei keinem von beiden dürfe man freilich die dramatische Regelmäßigkeit suchen, wiewohl sie bei dem Deutschen in weit höherm Grade gefunden werde als bei dem Engländer. In der Darstellung der Charaktere verdiene Shakspeare großes Lob, da er sie im Ganzen ziemlich treu den geschichtlichen nachgebildet, und doch auch wieder gewissermaßen frei aus sich geschaffen habe. Es könne indeß diese Verfahrungsweise leicht zu Unwahrscheinlichkeiten in der Charakterschilderung verleiten; viel sicherer gehe der Dichter, der die innersten Winkel der Geschichte durchstöre und die alten Helden selbst wieder lebendig zu machen suche. Diesen Weg habe Gryphius eingeschlagen, und sein Trauerspiel sei der Wahrheit auf dem Fuß nachgefolgt. Indessen könne

nicht geläugnet werden, daß der Engländer einen großen Vorzug vor dem Deutschen in den verwegenen Zügen habe, wodurch er seine Charaktere andeute; dieß sei denn freilich eine Folge der Kühnheit, daß er sich unterstanden, seine Menschen nicht bloß nach der Geschichte zu copieren, sondern selbständig zu bilden. Was die Darstellung der Gemüthsbewegungen betreffe, so seien beide Dichter darin edel, verwegen und noch etwas über das gewöhnliche Maaß der Höhe erhaben; beide würden aber auch zuweilen schwülstig und verfielen auf weit hergeholte und zu weit ausgeführte Gleichnisse. Der Unterschied, sagt Schlegel, — und dieß ist eine vortreffliche Bemerkung — zwischen beiden in der Darstellung der Gemüthsbewegungen ist bloß dieser, daß Shakspeare zwischen jeglicher Gemüthsbewegung einigen Raum läßt, Gryphius dagegen alles zu Gemüthsbewegungen machen will und dadurch, wenn die Materie dazu zu schwach ist, in das Uebertriebene und Lächerliche fällt. Die Sittensprüche seien bei beiden pathetisch, bei Shakspeare scheine aber überall eine tiefere Kenntniß der Menschen hervorzuleuchten. Endlich habe dieser vor Gryphius einen Fehler voraus, außer denjenigen, wodurch er gegen die Einrichtung und die Beobachtung der drei Einheiten eines Trauerspiels verstoße: daß er die edlen Regungen, die er erweckt, durch niedrige Bilder immer wieder aufhebe, auch viele kalte Scenen in den Gang der Handlung einschiebe, so daß er einem nicht gestatte, ihn lange ungestört zu bewundern. —

Wir lächeln jetzt über das Meiste in dieser Auffassung und Beurtheilung Shakspeare's und können es, wenn wir den „Leo Armenius" oder irgend ein anderes Trauerspiel von Gryphius gelesen haben, kaum begreifen, wie ein Mann von so gesundem Sinne und von der Bildung, wie Schlegel beides besaß, zwischen den handlungsleeren, in Schönrednerei, kalter Declamation und Sittensprüchen aufgehenden Stücken des Gryphius und den shakspeare'schen eine Vergleichung anstellen konnte. Wir werden indeß bald hören, welche Urtheile noch nach mehr als zwanzig Jahren Wieland über den englischen Dichter fällte, und wollen gleich hier nicht außer Acht lassen, was im Jahre

1764 J. H. Schlegel in dem Vorbericht zu dieser „Vergleichung“ seines verstorbenen Bruders bemerkte. „Obgleich,“ heißt es da, „die gegenwärtige Vergleichung zum Vortheil des Engländers ausfällt, so möchten doch diejenigen, die diesen schöpferischen Dichter kennen, nicht ganz damit zufrieden sein, daß sie Gryphen nicht in eine größere Entfernung von ihm gesetzet sehen. Man muß aber bedenken, daß diese Vergleichung eingewurzelte Vorurtheile zu bestreiten hatte, und daß damals, als sie gemacht ward, die meisten Liebhaber der deutschen Poesie Gryphen nicht sonderlich geehrt fanden, wenn man ihn nicht über einen so unregelmäßigen und seltsamen Schriftsteller erhöhete, als ihnen Shakspeare abgemahlet ward“[20]).

---

20) Ein Jahr nach dem Erscheinen der Uebersetzung des „Julius Cäsar“ und der „Vergleichung &c.“ von Schlegel rückte Gottsched einen polemischen Artikel gegen das 592. Stück des „englischen Zuschauers“ in den achten Band der „Beiträge zur krit. Historie &c.“ (S. 143 ff.) ein, worin er neuen Anlaß gefunden hatte, sich gegen Shakspeare und dessen Verehrer zu ereifern. In jenem Stück war gesagt: „Unser unvergleichlicher Shakspeare ist ein rechter Stein des Anstoßens für alle solche Tadler (d. h. die halbgelehrten Kunstrichter, wie sie damals in England gefunden wurden). Wer wollte nicht lieber nur ein einziges von allen seinen theatralischen Gedichten lesen, darinnen nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet ist, als irgend eine Geburt unserer neuen Kunstrichter, darinnen keine von allen verletzet ist?“ Worauf nun Gottsched erwiedert (S. 160 ff.): „Dieß klingt nun recht hoch, und wer von Shakspeare's Sachen nichts gelesen hat, der sollte fast denken: es müßte doch wohl recht was Schönes sein, welches den Abgang aller Regeln so leichtlich ersetzen kann. Allein man irret sich sehr. Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hintansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bei dem Shakspeare so handgreiflich und ekelhaft, daß wohl niemand, der nur je etwas Vernünftigeres gelesen, daran ein Belieben tragen kann. Sein „Julius Cäsar,“ der noch dazu von den meisten für sein bestes Stück gehalten wird, hat so viel Niederträchtiges an sich, daß ihn kein Mensch ohne Ekel lesen kann. Er wirft darinnen alles unter einander. Bald kommen die läppischsten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlüngeln um sich schmeißen und tausend Possen machen; bald kommen wiederum die größten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäften reden. Die Zeit ist so schön darinnen beobachtet, daß dieß Trauerspiel mit der Verschwörung wider den Cäsar anfängt und mit der pharsalischen (so steht da!) Schlacht aufhöret. Auch die Gespenster sind darinnen nicht vergessen, vor welchen Brutus eine recht kindische Angst hat, ungeachtet er sich kurz zuvor einen derben Rausch getrunken (!), um den Tod seiner Gemahlin Portia zu verschmerzen. Wenn nun solche saubere Sachen einem Liebhaber der Dichtkunst die Verwerfung der Regeln angenehm machen können, so muß er ein trefflich Geschick zur englischen Leichtgläubigkeit haben.“ Im Folgenden versichert Gottsched, er habe „viel englische Tragödien und Komödien gelesen,“ von

Mit den letzten Worten deutet der jüngere Schlegel wohl hauptsächlich auf die Schilderungen hin, die man um 1741 in französischen und englischen Büchern von Shakspeare's Dichtweise las; denn ich bezweifle es sehr, daß vor jener „Vergleichung" von J. E. Schlegel schon irgend etwas auf diesen Gegenstand näher Eingehendes in deutscher Sprache geschrieben war. Ich stütze mich dabei auch mit auf das nächste Zeugniß, das ich über Shakspeare in einem deutschen Buch gefunden habe, auf den über ihn handelnden Artikel in dem 37. Bande des von Zedler herausgegebenen „Universal-Lexicons," der im J. 1743 gedruckt ist. Der Verfasser desselben weiß nichts weiter zu berichten, als daß W. Shakspeare zu Stratford am Avon in der englischen Provinz Warwickshire 1564 geboren wurde und es in der Poesie hoch brachte, unerachtet er keine „sonderbare Gelehrsamkeit" besaß; daß er viele sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Jonson hatte, wiewohl keiner von beiden viel dabei gewann; daß er zu Stratford 1616 d. 23. April im 53. Jahre starb, und daß seine Schau- und Trauerspiele, deren er sehr viel geschrieben, 1709 in sechs Theilen zu London zusammen gedruckt worden, so wie auch 1733 in sieben Bänden, von Lud. Theobald besorgt; wozu dann noch bemerkt wird: den „Julius Cäsar," welchen er in Versen geschrieben, findet man mit der Arbeit des A. Gryphius in den Beiträgen zur krit. Historie rc. verglichen. — Hätte der Verfasser dieses Artikels mehr Nachweisungen über den Dichter aus deutschen Büchern anführen können, so hätte er dieß gewiß nicht unterlassen. Begnügte sich doch auch noch acht Jahre später Jöcher in seinem „allgemeinen Gelehrtenlexicon" das zu wieder-

---

denen auch keine einzige den Titel eines regelmäßigen Stückes verdiente, und er führt davon eine ziemlich lange Reihe auf; allein unter allen ist kein einziges von Shakspeare. — Daß J. E. Schlegel sich auch noch späterhin mehrfach mit Shakspeare beschäftigt und vielleicht die Absicht gehabt habe, das eine oder das andere seiner Stücke zu übersetzen, darf man aus der im 4. Th. der Werke S. 274 mitgetheilten Notiz von „poetischen Uebersetzungen einzelner Scenen aus dem Shakspeare," die sich unter seinen hinterlassenen Papieren vorgefunden hatten, wenigstens muthmaßen. Vgl. auch Danzel, a. a. O. S. 149 f.

holen, was er in dem zedler'schen Werke gefunden hatte, nur mit dem Zusatze: „Er hatte ein scherzhaftes Gemüthe, konnte aber doch auch sehr ernsthaft sein und excellierte in Tragödien", wogegen die Hinweisung auf J. E. Schlegels „Vergleichung" hier fehlt.

Seit dem J. 1745 wird Shakspeare's öfter in den von Gottsched herausgegebenen Zeitschriften gedacht; es geschieht aber immer nur bei Anzeigen von Schriften, die, in englischer oder französischer Sprache abgefaßt, um jene Zeit in Deutschland bekannt zu werden anfiengen. Ein eignes directes Urtheil über Shakspeare von Gottsched oder seinen Mitarbeitern findet sich nur selten in diesen Anzeigen; meistens sind bloß die Worte der Ausländer wiedergegeben. So in der Anzeige des zweiten Bandes der Memoirs of the life and writings of Alex. Pope, London 1745, die im ersten Bande des „neuen Büchersaals"[21]) steht. Das englische Werk gab Nachricht von der pope'schen Ausgabe des Shakspeare; der „Büchersaal" berichtet: „Die Schauspiele dieses großen theatralischen Dichters waren durch so viele Hände gegangen, daß sie sich selbst nicht mehr ähnlich sahen, indem sich Leute über seine Ausbesserung gemacht hatten, die ihn ganz und gar nicht einmal verstunden." Pope, aufgefordert, den rechten Shakspeare wieder ans Licht zu stellen, lehnte diese Arbeit aus Bescheidenheit ab. „Es antwortete ihm aber ein gewisser Graf: dieses brauche ja nicht vieler Künste und Kenntniß der theatralischen Regeln, sondern es sollten nur die Scenen von dem Unrathe gesäubert werden, womit die Komödianten oder diejenigen, in deren Hände sie gefallen wären, dieselben überschwemmt hätten. Denn nach Shakspeare's Zeiten hatten sich die Komödianten unterstanden, seine Stücke zu verstümmeln, mit Zoten zu füllen, zu versetzen, ganze Scenen einzuflicken und alles damit vorzunehmen, davon sie glaubten, es würde dem Pöbel gefallen." Der Graf fügte hinzu: Pope's vornehmste Sorgfalt würde nur sein, den Text herzustellen, daß er sich lesen ließe und von den Dunkelheiten, ja oftmals von den großen Ungereimtheiten gesäubert würde, die darin

21) S. 195 ff.

wären; die dunkeln Stellen, deren eine große Menge vorhanden wäre, sollten erklärt und die untergeschobenen Zeilen oder auch Wörter herausgehoben werden. Pope habe sich nun wirklich der Sache unterzogen, den Shakspeare an vielen Orten deutlicher, an vielen aber freilich auch dunkler gemacht und ihm oft Gewalt angethan. Darum habe ein gewisser Theobald nicht lange nachher einen „Shakspeare restor'd" herausgegeben und darin Popen alle Augenblicke Falschheiten vorgerückt.

Im J. 1746 wurde im „n. Büchersaal" gelegentlich bemerkt[22]): von W. Shakspeare wolle man hier nichts sagen, um künftig insbesondere von ihm zu reden. Man wisse das Jahr seines Todes nicht recht, doch habe er in dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts etwa zehn bis zwanzig Jahre gelebt, obgleich ihn auch die Königin Elisabeth noch gekannt habe.

Andere Artikel lassen deutlicher erkennen, was Gottsched selbst oder seine Anhänger von Shakspeare auch noch in den Vierzigern und Funfzigern hielten; wir können aus ihren Aeußerungen schon im voraus die Heftigkeit des Zorns abmessen, in den Gottsched gerathen mußte, als Lessing in den Litteraturbriefen den englischen Tragiker weit über die französischen erhob.

Im vierten Bande des „n. Büchersaals" (1747) wird wieder über ein englisches Buch berichtet, worin gesagt worden[23]): „Hundert Jahre sind verflossen und von diesem Jahrhundert auch ein ziemlich Stück; und gleichwohl wird auch das noch ungeborne Alter nicht sagen können: Shakspeare hat seines Gleichen! Es haben viel vortreffliche Schauspieler seine Sachen aufgeführt, aber doch die Vollkommenheit seiner Schriften nicht erreichet." Hierzu wird bemerkt: „Es ist erstaunlich, daß bei allen Fehlern der shakspeare'schen Schauspiele dennoch die Engländer so geschworene Bewunderer derselben bleiben. Ohne Zweifel ist es ein Zeichen, daß in hundert und funfzig Jahren weder ihre Sprache, noch ihre

22) Bd. 3, S. 146 in der Anzeige von „An historical account of the lives and writings of the most eminent english poets etc." London 1733. — 23) Vgl. S. 11.

Einsicht in die Regeln der freien Künste einigen merklichen Zuwachs erhalten hat."

Im zweiten Bande des „Neuesten aus der anmuthigen Gelehrsamkeit" (1752) heißt es[24]: „Wir wußten's ja aus Shakspeare's „Cäsar" schon, wie verwirrt es in englischen Trauerspielen zugeht: und hätte selbiger damals nicht durch das Ansehen seines Uebersetzers den Kunstrichtern das Maul gestopfet, so würde man damals an ihn haben die Frage ergehen lassen, warum das Stück übersetzt worden."

Zwar nicht ein eigenes Urtheil von Gottsched oder einem seiner Schüler, sondern das eines Franzosen, der aber, wie man sieht, mit rechtem Behagen und vollster Beistimmung hier ausgeschrieben ist, enthält der dritte Band desselben „Neuesten rc." (1753)[25]. Ein gewisser Mr. de L. P. hatte nämlich ein ,,Théâtre anglais'' drucken lassen, welches Uebersetzungen aus dem Englischen in's Französische befaßte. Ein anderer Franzose schrieb eine ,,Lettre sur le Théâtre anglais''(1752), worin er jenes Buch kritisierte; und aus diesem Briefe sind im „Neuesten rc." Auszüge gegeben. Der Mr. L. P. habe den Originalen sehr geschmeichelt und aus den englischen dramatischen Stücken nur das Beste genommen. Man würde sich aber sehr irren, wenn man glauben wollte, man habe nun daraus den Shakspeare und Ben Jonson recht nach dem Leben kennen gelernt. Es wäre nicht rathsam gewesen, alles wunderliche, unordentliche und niedrige Zeug aus des erstern Trauerspielen einem französischen Leser bekannt zu machen. Bloß der ernsthafte Inhalt des Trauerspiels konnte seinen Augen gefallen: hingegen die langen und pöbelhaften Gespräche, die oft sehr übel angebracht worden, die gar zu hochtrabenden und fast begeisterten Stücke voller Galimatias, die hin und wieder vorkämen, und dergl. mehr schickten sich gar nicht dazu. Wer möge wohl von allen seltsamen Einfällen, Reden und Ausschweifungen Nachricht haben, die ein großer Mann gehabt und begangen, den man in's Tollhaus habe bringen müssen? Diese Vergleichung werde einen

24) S. 224. — 25) S. 129 f.

Engländer zwar hart bedünken, allein sie schieße nicht weit vom Ziele. Es gebe schöne Stücke im Shakspeare; aber auch ein Narr sage bisweilen Gescheites. Dem Pöbel zu gefallen, menge er auch viel niederträchtiges und possierliches Zeug mit unter, und das alles habe Mr. de L. P. unterschlagen.

Bei diesem Verhalten zu Shakspeare mußte es für Gottsched eine rechte Herzensfreude sein, im fünften Bande des „Neuesten" (1755)[26]) eine Anzeige von dem zwei Jahre früher in London erschienenen „Shakspeare illustrated etc." von der Frau Lenox liefern zu können. „Es scheint," so beginnt sie, „die Engländer fangen an die Schaubühne nach kritischen Regeln zu betrachten. Nachdem sie eine lange Zeit ihrem Witze nach dem Beispiel Shakspeare's alle möglichen Ausschweifungen verstattet haben, so finden sich nun scharfsinnige Geister, die gewahr werden, daß nicht alles Gold ist, was da gleißt. — Shakspeare ist bisher, aller seiner Unrichtigkeiten ungeachtet, um einiger starken Charaktere und wilden Scenen wegen der Abgott der englischen Bühne gewesen. Gleichwohl waren die Unvollkommenheiten seiner Stücke viel größer als ihre Schönheiten. Indessen sah der zu keinen Regeln gewöhnte Engländer jene nicht und bewunderte nur diese allein. — Selbst Pope, dem man doch die Kenntniß der theatralischen Regeln wohl zutrauen konnte, hatte bei der Ausgabe, die er von Shakspeare besorgt hat, das Herz nicht, von seinen Vergehungen zu reden. Diesen so großen brittischen Abgott nun anzutasten und ihrer Nation die Augen bei seinen Fehlern zu eröffnen, hat die scharfsinnige Frau Lenox zuerst das Herz gehabt. Sie verfährt aber mit einer nöthigen Behutsamkeit sehr säuberlich mit dem Knaben Absalon. Sie saget auf dem Titel ihres Buches nicht, daß sie den Shakspeare kritisieren, sondern daß sie ihn bloß erläutern will. Sie verspricht nur, die Quellen derjenigen Fabeln anzuzeigen, daraus er seine Lust- und Trauerspiele gemacht hat. — Nachdem sie zuvörderst das vornehmste Verdienst eines Dichters in der Erfindung und Einrich-

26) S. 501 ff.

tung einer ganzen Reihe von Begebenheiten festgesetzt hat, sagt sie, es sei leicht, wenn die Folge der Geschichte einmal entworfen ist, selbige mit verschiedenen Farben zu putzen. — So viel sei gewiß, daß ein sehr kleiner Theil von Shakspeare's Ehre auf der Erfindung seiner nackten Fabeln beruhe. — Er hatte die Auftritte der Natur aufmerksam betrachtet, sonderlich auf menschliche Handlungen, Leidenschaften und Kleidungen Achtung gegeben. Daher gefielen ihm solche Fabeln, worin allerlei Zufälle und viele Charaktere in allerlei Verbindungen vorkommen. Daher sind seine Schriften gleichsam ein treues Bild des menschlichen Lebens, und wer sie fleißig liest, dem wird in der Welt wenig neu vorkommen. Daher sei denn Shakspeare's Vorzug nicht die Erdichtung der Fabeln, sondern die Abbildung des Lebens." — Nachdem der Inhalt der Novelle, die dem Schauspiel „Maaß für Maaß" zu Grunde liegt, erzählt und Shakspeare's Umgestaltung derselben angegeben worden, schließt der deutsche Berichterstatter: „Das ist nun Shakspeare's Kunst und Witz in Veränderung der erstern, weit einfachern und wahrscheinlichern Erzählung," indem er noch hinzusetzt: die Fehler, die Frau Lenox dem Dichter nachweise, seien der Mühe werth, auch den Deutschen bekannt gemacht zu werden, was im nächsten Stück der Zeitschrift geschehen solle. Es ist aber nicht dazu gekommen, obgleich Gottsched auf diesen Band noch sieben andere folgen ließ. Auch in seinem 1760 herausgegebenen „Wörterbuch der schönen Wissenschaften" begnügte derselbe sich von Shakspeare zu sagen, daß die Engländer viel Wesens von seinen theatralischen Gedichten machten, die an der Zahl sehr groß seien, und in Betreff der Fehler in vielen seiner berühmtesten Stücke auf Frau Lenox zu verweisen.

Ich darf indeß nicht verhehlen, daß sich auch noch außer jenem Aufsatz von J. E. Schlegel einige etwas verständiger lautende Urtheile über den Dichter in Gottscheds Zeitschriften finden; sie rühren aber, wo sie nicht wieder bloße Auszüge aus fremden Büchern sind, schwerlich von Gottsched selbst her. Ich habe mir zwei Stellen aus dem „neuen Büchersaal" angemerkt, die hierher gezogen werden können. Die erste steht in

der Anzeige von den „Lettres de Mr. l'Abbé le Blanc, concernant le gouvernement, la politique et les moeurs des Anglais et des Français (1737—44)[27]). In einem dieser Briefe komme der Verfasser auch auf Shakspeare zu reden, und meine, wenn er ins Französische übersetzt würde, so würde er so viel Schande erlangen, als er in England Ehre erlangt hätte. „Das geben wir," sagt der deutsche Berichterstatter, „und vielleicht alle Engländer zu; allein was versteht der Abbé unter recht gut übersetzen? Das ist unmöglich. Die französische Art zu denken reimt sich mit Shakspeare's Feuer gar nicht, und wie würden wohl französische Verse ohne Reime aussehen? Soll aber Shakspeare in Reimen erscheinen? Ridete Veneres cupidinesque!" — Die andere Stelle[28]) ist aus „Anmerkungen eines englischen Gelehrten über den dritten Theil jener Briefe übersetzt. Sie lautet: „Wäre der Abbé dreißig Jahre in England gewesen, so wäre er doch der Sprache nicht mächtig genug geworden, um den Shakspeare tadeln zu können. Diesen Schriftsteller nach aller seiner Vollkommenheit zu empfinden, das steht nur den wenigen erhabenen Geistern unter den Engländern an; ihn aber tadeln, das ist noch schwerer. — Es fehlt so viel, daß man in England den Shakspeare für fehlerfrei erklärt, daß man ihn, trotz aller seiner Schönheiten, für einen so unrichtigen Schriftsteller hält, als es jemals einen gegeben hat. Und warum sollte es nicht sein? Er war ein niedriger und ganz und gar ungelehrter Komödiant. Hierzu kömmt noch, daß seine Stücke hauptsächlich nach seinem Tode gedruckt und aus den Rollen der Schauspieler zusammen getragen worden. Folglich sind sogar die Anweisungen, selbst für die Schauspieler und untern Bedienten des Komödienhauses, nämlich die Verbindung ihrer Worte mit des Einhelfers seinen, in den Text mit eingeschaltet; — so daß Shakspeare, außer seinen eigenen Fehlern, noch für fremde stehen und manchen ganzen Auftritt verantworten

---

27) Bd. 7, S. 554. — 28) Auch im n. Büchersaal Bd. 8, S. 136 ff. In dem Vorwort, das Gottsched zu diesen „Anmerkungen ꝛc." geschrieben hat (S. 129), versichert er ausdrücklich, er habe an ihnen durchaus gar keinen Antheil; so beugt er dem Verdacht vor, er könne die darin ausgesprochenen Ansichten theilen. —

muß, der ihm nach damaliger Gewohnheit von den Schauspielern angeflickt worden. Doch ich mag mich dieser Entschuldigungen nicht bedienen und gestehe, daß Shakspeare zweifelsohne die größten Schönheiten und die größten Fehler zeigt, die ein einzelner Schriftsteller nur haben kann, und der allgemeine Charakter, den man ihm in England beilegt, ist dieser: Ubi bene, nemo melius; ubi male, nemo pejus. — Und was will der Abbé endlich mit allen diesen Versehen und Spöttereien? Kann er deswegen den Shakspeare tadeln? Wir sagen nein. Kann wohl die engländische Bühne in allen Stücken sich nach französischen Regeln beurtheilen lassen? Die Engländer gestehen ihnen die Universalmonarchie nicht zu. Ist Aristoteles selbst unfehlbar? Nein, nein! und der Pabst ebensowenig. Wimmelt Shakspeare oft von Fehlern? Das ist nur gar zu wahr, und wer kann das ändern? Gibt es schlechte Schauspiele in England? Ich glaube es in der That: ja es gibt über zweitausend sehr schlechte. Was hat uns also der Abbé gesagt? Was wir alle wissen: aber ach! er hat es mit Schnitzern, Verwirrungen, Höhnereien und Falschheiten gesagt"[29]).

Die bisher mitgetheilten Stellen über Shakspeare aus Gottscheds Zeitschriften reichen bis zum Jahr 1755, und wir haben gesehen, daß die Gründe für alle darin niedergelegten Urtheile über den Dichter, die nicht Ausländern nachgesprochen waren, bloß aus der Beschaffenheit desjenigen seiner Werke hergenommen waren, welches allein bis dahin die Deutschen aus einer Uebersetzung hatten kennen lernen. Von nun an

---

29) Ich will hier noch ein Zeugniß für die Auffassung Shakspeare's in Gottscheds Schule aus den funfziger Jahren anführen, welches von Christl. Mylius, dem Freunde Lessings, herrührt. Schon in einem dem 8. Bande der Beiträge zur krit. Historie rc. (1743) eingerückten Aufsatz hatte Mylius (S. 406 f.) sehr ungünstig über einige Gleichnisse im „Julius Cäsar" geurtheilt. Als er 1753 in London einer Aufführung von „Romeo u. Julie" beigewohnt hatte, schrieb er in sein Tagebuch: „Dieses in der Form und Materie sehr fehlerhafte lustige Trauerspiel, welches man gleichwohl hier in allem Ernste für eine ehrliche Tragödie hält, ward seinem Werthe gemäß vorgestellet. Die meisten Acteurs spielten recht reibehandisch heldenactionsmäßig" (vgl. Danzel, Lessings Leben rc. 1, S. 264).

sollten ihnen aber auch andere Stücke, entweder ganz oder scenenweise übersetzt, näher bekannt werden.

Schon im J. 1753 hatte das vierte Stück einer in Frankfurt und Leipzig verlegten Zeitschrift, „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens“ [30]), einen ziemlich ausführlichen Aufsatz von einem mir unbekannt gebliebenen Verfasser gebracht, der „Merkwürdige Lebensbeschreibung des Herrn Will. Shakspeare's“ überschrieben war. Dem Verfasser, der, wie er selbst erklärte, seinen Stoff zumeist von einem Engländer Betterton, „einem großen Freunde Shakspeare's“, überkommen hatte, lag daran, seine Landsleute mit einem „tragischen Helden“, den sie so lange noch nicht persönlich gekannt hätten, durch diese Lebensbeschreibung „in etwas bekannt“ zu machen. Und allerdings war das, was sie über ihn hier erfuhren, nichts Geringes in Vergleich mit allen Nachrichten und Urtheilen, die ich im Vorhergehenden habe anführen können. In die Erzählung von den äußern Lebensumständen Shakspeare's waren zahlreiche Bemerkungen über seinen dichterischen Charakter überhaupt, so wie über einzelne seiner Werke eingefügt, einige Stellen aus diesen im englischen Text und in deutscher, in Alexandrinerversen abgefaßter Uebersetzung als Belege gegeben und zuletzt „die vornehmsten Stücke“ in der von Pope und Sewell besorgten Ausgabe von Shakspeare's Werken aus dem J. 1728, die der Verfasser selbst besaß, aufgezählt. Ich begnüge mich, aus den eingestreuten Bemerkungen nur einige der interessantesten zur näheren Charakterisierung dieses Aufsatzes mitzutheilen.

So sehr es zu bedauern sei, meint der Verfasser, daß der Dichter die Alten nicht gekannt habe, da er, sogar des Lateinischen unkundig, in allen seinen Schriften nicht einen einzigen Zug einer Nachahmung derselben blicken lasse, so sei sein Geschmack doch fein und zärtlich gewesen; ja es könnte auch wohl darüber gestritten werden, ob ihm diese Unwissenheit Vortheil oder Schaden gebracht habe. Denn „vielleicht, wenn er den Alten zu regelmäßig hätte folgen wollen, so hätte eine

30) Ueber diese Zeitschrift vgl. Danzel, a. a. O. 1, S. 124, Note. —

ängstliche Vorsicht seinem Feuer, seinem liebenswürdigen Ungestüm und der Schönheit seiner Ausschweifung Schranken gesetzet, welche Vorzüge wir doch alle an ihm bewundern.“ Inzwischen würde er noch Preiswürdigeres hervorgebracht haben, „wenn er besser wäre geläutert worden.“ „Shakspeare“, heißt es weiterhin, „entfernt von erlernter Kunst, folgte der Natur; denn diese sprach mehr durch ihn, als er nach ihr. Ein dramatischer Dichter muß dem Volke gefallen, und dazu thut öfters die Kunst weniger als eine natürliche Geschicklichkeit. Shakspeare muß aber auch nicht gar zu unwissend gewesen sein. Denn er scheinet dem Dares Phrygius in vielen Stücken gefolgt zu sein, obgleich ich nicht gut sagen kann, in was für einer Sprache er ihn gelesen. Er kannte auch die Italiener und fast alle englischen Schriftsteller.“ — „Wenn wir ihn auch noch so sehr verachten, so kann man ihn doch als eine reiche Zeugung der Natur ansehen und als eine majestätisch-göttliche Baukunst bewundern. Es würde thöricht sein, ihn von allen Fehlern frei zu sprechen; aber es würde ebenso ungereimt sein, wenn man bei seinen Vortrefflichkeiten gleichgültig sein wollte.“ — „Es ist wahr, es herrschet eine große Vermischung der komischen und tragischen Schreibart in seinen dramatischen Gedichten, und man kann nicht sagen, ob er im Lustigen oder Traurigen mehr Kunst bewiesen habe.“ — „Der Charakter des Falstaffs ist ein vollkommenes Meisterstück und so reich, daß er solchen in drei verschiedenen Stücken ausdehnen können. Es ist freilich manchmal Schade, daß er seinem Helden so viel Verstand gibt, um aller Welt gefallen zu können, zu gleicher Zeit ihn aber zu einem Lügner, Dieb, Furchtsamen, Prahler, Ruhmredigen und überhaupt zu einem Lasterhaften zu machen. In der „Zwölften Nacht“ ist der eingebildete Haushofmeister Malvolio sehr gut abgeschildert. Der Schmarotzer und Hochmüthige ist in dem „Ende gut, alles gut“ in der Person des Parolles so gut abgemahlet, als es jemals Plautus oder Terenz hat thun können.“ — „Shakspeare's Bilder waren alle abgepasset und seine Ausdrückungen rein und nett. Die Schreibart ist in seinen Lustspielen natürlich und den Bildern gemäß. Griechenland und Rom brauchte sich seiner Ausdrücke nicht zu

schämen. Sein Witz zeiget sich allezeit belustigend; ich nehme die Stücke aus, wo er manchmal in das Seichte der Poesie gefallen ist. Seine öftern Wortspiele waren Mängel, allein ein Fehler seines Jahralters. Man kann aber seine Gemüthsgaben nicht besser bewundern, als wenn er seinem Witze den Zügel läßt und sich über die menschlichen Begriffe der sichtbaren Welt schwinget. So thut er es in „dem Ungewitter", „dem nächtlichen Traume mitten im Sommer", im „Macbeth" und „Hamlet." Freilich, wenn man besonders nach Aristoteles' Regeln seine Trauerspiele untersucht, so wird man viele Fehler finden. Allein Shakspeare ließ sich nur durch die Natur leiten, und es würde hart sein, ihn nach den Gesetzen zu beurtheilen, die ihm unbekannt waren."

Im J. 1756 wurden die „sämmtlichen theatralischen Werke von Destouches" aus dem Französischen übersetzt und darunter auch „Auftritte aus einem englischen Stück, der Sturm", worunter doch wahrscheinlich das shakspeare'sche dieses Namens zu verstehen ist[31]). In demselben Jahre lieferten die eben angeführten „neuen Erweiterungen der Erkenntniß rc."[32]) den „Versuch einer Uebersetzung einiger Stellen aus Shakspeare's Richard III." in Prosa, wie es scheint, von derselben Hand, von welcher die Lebensbeschreibung des Dichters herstammte; und 1758 erschien im zweiten Theil der zu Basel gedruckten „neuen Probestücke der englischen Schaubühne, aus der Ursprache übersetzt rc." eine Uebersetzung von „Romeo und Julie"[33]).

So lange Gottsched das deutsche Bühnenwesen beherrschte, und so lange die von ihm zuerst zu voller Geltung gebrachten Gesetze der französischen Dramaturgie von den deutschen Dichtern als unverletzlich angesehen wurden, konnte Shakspeare noch durchaus nicht zu irgend einem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluß auf die Neugestaltung unserer schönen Litteratur gelangen.

Bereits seit 1740 waren Gottscheden sehr erbitterte Gegner in den

31) Vgl. Gottsched, Nöthiger Vorrath rc. 2, S. 291. — 32) Stück 39, S. 193—223. — 33) Gottsched, a. a. O. 2, S. 296.

Schweizern Bodmer und Breitinger erstanden, und durch sie hatte im Lauf der nächsten funfzehn Jahre sein kunstrichterliches Ansehen anderwärts außerordentlich gelitten, nur nicht auf dem Gebiete der Dramaturgie. Um ihn auf diesem anzugreifen, und um seine Herrschaft über das deutsche Bühnenwesen zu stürzen, bedurfte es anderer Waffen, als diejenigen waren, welche die Schweizer und die, welche sich ihnen zunächst im Kampfe gegen Gottsched angeschlossen hatten, besaßen und zu handhaben verstanden. Sie konnten nur bei den Engländern und bei den Griechen gefunden werden, und kaum hatte man angefangen dies zu begreifen, so wurde auch schon der Kampf angehoben. Dieß geschah von Berlin aus seit dem J. 1755. Von da an beginnt erst eine lebensvolle Einwirkung Shakspeare's auf unsere schöne Litteratur, zunächst auf theoretischem Wege durch die ästhetische Kritik, dann auf praktischem in der dramatischen Pruduction.

Zwei Werke, die beide im J. 1755 erschienen, eröffneten den Kampf: Lessings „Miß Sara Sampson" und Fr. Nicolai's „Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland." Lessing stellte das erste bürgerliche Trauerspiel der den Franzosen nachgebildeten sogenannten heroischen Tragödie entgegen und leitete damit die Verdrängung der letztern von der deutschen Bühne ein; Nicolai griff zuerst die einseitige Vorliebe Gottscheds und seiner Schule für das französische Theater überhaupt an. Lessing hatte die Anregungen zu dem, was er unternahm, von England her empfangen [34]); Nicolai machte die deutschen Dramatiker zuerst darauf aufmerksam, was sie von der englischen Bühnendichtung lernen, wie sie deren Schätze zur Vervollkommnung der vaterländischen benutzen könnten. Er besprach in dem eilften Briefe den Zustand des deutschen Theaters, und indem er dabei auf die Charakterdarstellung im Lustspiele kam, deren Nothwendigkeit und Wichtigkeit er hervorhob, bemerkte er [35]), daß Shakspeare, „ein Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, gerade der Mannigfaltigkeit und

---

34) Vgl. Grundriß rc. 2, S. 1285 ff. — 35) S. 119 f.

Stärke seiner Charaktere den größten Theil des Ruhmes zu danken" habe, den ihm seine und alle andern Nationen noch bis diese Stunde gäben. Er tadelte scharf und bitter an Gottsched und der gottschedischen Schule, daß sie das englische und das italienische Schauspiel so gering schätzten, und fügte dann hinzu: „Wem das engländische Theater bekannter ist, der weiß, daß es in seiner Art so viel Vorzügliches hat als das französische. Die Größe und die Mannigfaltigkeit der Charaktere ist eines der Vornehmsten, worin die Deutschen von den Engländern lernen könnten. Es ist wahr, ihre Wildheit, ihre Unregelmäßigkeit, ihr übel geordneter Dialog ist nicht nachzuahmen; aber die Regeln sind dasjenige, was ein Deutscher am ersten weiß, und mit einer mäßigen Kenntniß derselben sind diese Fehler, bis auf den letzten, sehr leicht zu vermeiden. Ihre Unregelmäßigkeit bringet ihnen zuweilen auch wirklichen Vortheil; die Franzosen gestehen es selbst, daß ihre allzugroße Zärtlichkeit und Weichlichkeit ihnen nicht erlaubt, viele Charaktere auf ihr Theater zu bringen, die auf dem engländischen Theater die glücklichste Wirkung thun. Der Stoff der engländischen Komödie ist daher viel mannigfaltiger. Ich sehe in derselben allezeit die Menschen unter den verschiedensten Gestalten und sehr öfters mit den feinsten Auswickelungen ihrer Neigungen. In den meisten französischen Komödien weiß ich schon voraus, was ich sehen werde: einen verliebten Herrn, einen lustigen Diener und ein Kammermädchen, das witziger ist als ihre Gebieterin."

Drei Jahre später erschien das vierte Stück von Lessings „theatralischer Bibliothek." Es enthielt unter Anderm auch den Entwurf einer „Geschichte der englischen Schaubühne", der von Nicolai herrührte und schon 1756 geschrieben war[36]). Hier hieß es von Shakspeare und den andern berühmten Dramatikern seiner Zeit[37]): „Endlich ward zu Anfang des vorigen Jahrhunderts das englische Theater auf eine weit höhere Staffel der Vollkommenheit gebracht. Shakspeare, Beaumont, Fletcher

36) Vgl. Lessings sämmtl. Schriften 13, S. 27. — 37) Lessings s. Schr. 4, S. 320.

und Ben Jonson waren die großen Genies, die es mit unsterblichen Werken bereicherten und es auf einmal zu einem Theater machten, welches nach dem griechischen für einen Kenner der schönen Wissenschaften das aller interessanteste ist und dem Ansehen nach auch bleiben wird"; worauf Nicolai noch einige Nachrichten über Shakspeare's Leben und die Entstehungszeit einiger seiner Hauptwerke, so wie über seine Herausgeber folgen läßt.

Aber unendlich mehr als alles, was zeither zu Gunsten Shakspeare's in Deutschland geschrieben worden war, trugen zu der beginnenden richtigern Würdigung des Dichters bei die ersten Aussprüche Lessings über ihn, die wir in den Litteraturbriefen lesen. Wie mit dieser kritischen Zeitschrift überhaupt eine neue Epoche in der ästhetischen Kritik bei uns eintrat, so auch insbesondere in der Beurtheilung Shakspeare's. Gleich in dem siebzehnten Briefe, vom 16. Februar 1759, erließ Lessing ein Manifest, worin er der ganzen, seit Gottscheds Auftreten herrschend gewordenen Theorie der dramatischen Dichtung den Krieg erklärte, den er neun bis zehn Jahr später zu einem für ihn siegreichen Ausgang führte.

Nicolai hatte in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften", als er Gottscheds „nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" anzeigte, geäußert[38]): Niemand werde läugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserung Gottsched zu danken habe. Lessing erklärte nun in jenem Litteraturbriefe: er sei dieser Niemand; er läugne es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen beträfen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder wären wahre Verschlimmerungen. Um das Verderbniß der deutschen Bühne, wie sie Gottsched vorfand, einzusehen, habe man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein brauchen; auch sei Gottsched nicht der erste gewesen, der es einsah; er habe sich aber zuerst Kräfte genug zugetraut, ihm abzuhelfen. Und wie sei er damit zu Werke gegangen? „Er

38) Bd. 3, St. 1, S. 85.

wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französierenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht. Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde als die zu große Verwickelung 2c. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben. Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieses zu nutzen gesucht, wie sein „Cato" beweise. Denn eben dieses, daß er den addisonschen „Cato" für das beste englische Trauerspiel hält, zeiget deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen und damals keinen Shakspeare, keinen Jonson, keinen Beaumont und Fletcher 2c. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen. Wenn man die Meisterstücke des Shakspeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket. Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakspeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakspeare in dem Wesentlichen näher. Der

Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „Oedipus“ des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als „Othello“, als „König Lear“, als „Hamlet“ 2c. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerühret hätte, als die „Zaire“ des Voltaire? Und die „Zaire“ des Voltaire, wie weit ist sie unter „dem Mohren von Venedig“, dessen schwache Copie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des Orosmans entlehnet worden“ [39])?

Auch der Dritte in dem Berliner Freundesbunde, dem wir die Litteraturbriefe verdanken, fand bald Anlässe, über Shakspeare zu sprechen

39) Gegen den 17. Litteraturbrief erschienen „Briefe über die Einführung des engländischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, wo zugleich auf den 17. der Briefe, die neue Litteratur betreffend, geantwortet wird.“ Frankf. u. Leipzig 1760. 8. Wie Danzel, Lessings Leben 2c. I, S. 454 ff. vermuthet, sind sie von Frau Gottsched. Ich kenne sie nur aus der Anzeige in Gottscheds „Neuestem aus der anmuth. Gelehrsamkeit“ 9, S. 916 ff. und aus dem, was Danzel a. a. O. mitgetheilt hat. Auf sie verwies Gottsched auch noch in seinem, so viel mir bekannt ist, letzten Worte über Shakspeare, als sich ihm das Jahr vor seinem Tode in dem zweiten Theil seines „nöthigen Vorraths 2c.“ S. 140 f. eine Gelegenheit geboten hatte, gegen Lessing seinen Grimm auszulassen. Er hatte in dem angeführten Buch u. a. auch ein altdeutsches geistliches Schauspiel von der rohesten Anlage und Ausführung, das „Spiel von Frau Jutten oder der Päbstin Johanna,“ wieder abdrucken lassen, als dessen Verfasser ein gewisser Schernberg gilt. Dazu bemerkte er: „Ich weiß wohl, daß die theatralischen Regeln von unserm guten Schernberg nicht beobachtet worden, die er nicht einmal gewußt haben wird. Allein habe ich nicht berühmte heutige Schriftsteller und eingebildete große Kunstrichter vor mir, die den brittischen Abgott Shakspeare und andere dramatische Helden dieses Volks aus viel neuern Zeiten verehren und anbeten, ob sie gleich eben so wenig Regel und Ordnung auf ihrer Schaubühne beobachtet haben, eben so viel Gespenster, Teufel, Tod, Himmel und Hölle aufs Theater bringen? Ich billige alle diese Ausschweifungen des Wunderbaren nicht (d. h. bei Schernberg); aber ich will unsern alten Dichter nur darum nicht verwerfen lassen, worüber die Ausländer wohl noch gar gelobt oder doch entschuldigt werden. Wer weiß, wo noch ein heutiger brittenzender Shakspeare darüber kommt, der nächst der versprochenen Komödie vom Dr. Faust (von dem Lessing im 17. Litteraturbriefe ein Fragment gegeben hatte) auch das Trauerspiel unsers Schernberg's von Pabst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück, trotz „dem Kaufmann zu London“ (durch welchen Lessing zunächst zur Einführung des bürgerlichen Trauerspiels in die deutsche Litteratur angeregt worden war) oder der „Miß Sara Sampson“ daraus zu machen.“

und an verschiedenen Werken desselben die Eigenschaften hervorzuheben, die er ganz besonders bewunderte. Indem er im 84. Litteraturbriefe den Satz ausführt, daß die äußerliche Handlung sich beim Trauerspiel in den Schranken einer Hülfskunst halten müsse, will er denselben doch nicht als einen unbedingt gültigen angesehen wissen. Je größer nämlich die Gewalt sei, mit welcher der Dichter durch die Poesie auf unsere Einbildungskraft wirke, desto mehr äußerliche Action k ö n n e er sich erlauben, ohne der Poesie Abbruch zu thun, desto mehr m ü s s e er anwenden, wenn er die Täuschungen seiner Poesie mächtig genug unterstützen wolle. „Sie kennen den Shakspeare", heißt es sodann: „Sie wissen, wie eigenmächtig er die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisiert, und wie leicht er sie, fast spielend, aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion in die andere wirft. Aber wie viel Ungereimtheiten, wie viel mit den Regeln Streitendes übersiehet man ihm auch in der äußerlichen Action, und wie wenig merkt's der Zuschauer, dessen ganze Aufmerksamkeit auf eine andere Seite beschäftigt ist! Wen hat es noch je beleidiget, daß die ersten Auftritte im „Tempest" auf der vollen See in einem Schiffe vorgehen? Wer ist in England noch der incredulus gewesen, der an der Erscheinung des Geistes im „Hamlet" gezweifelt hätte? Wem ist noch anstößig gewesen, daß die Hauptperson in „Othello" ein Mohr ist, und daß in demselben Stücke ein Schnupftuch zu den schrecklichsten Mißhelligkeiten Gelegenheit gegeben? Die entsetzlichen Vorstellungen sind unzählig, die in seinen äußerlichen Handlungen vorkommen, und es ist fast keine einzige Regel des Anstandes in Horazens Dichtkunst, die er nicht in jedem Stücke übertritt. Ein nüchterner Kunstrichter, der diese Uebertretungssünden mit kaltem Blute aufsucht, kann vom Shakspeare die lächerlichste Abbildung machen. Allein man ist betrogen, wenn man ihm glaubt. Wer das Gemüth so erhitzen und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß als Shakspeare, der hat die Achtsamkeit seines Zuschauers gleichsam gefesselt und kann es wagen, vor dessen geblendeten Augen die abenteuerlichsten Handlungen vorgehen zu lassen, ohne zu befahren, daß solches den Betrug stören werde." Im 123. Litteratur-

briefe beurtheilt er Wielands Trauerspiel „Clementine von Porretta", wozu der Stoff aus Richardsons Roman „Grandison" entlehnt war. Er wirft hier die Frage auf, wie es der dramatische Dichter, dessen Zeit und Raum, wenn er sich auch noch so viel Freiheiten erlaube, in Vergleichung gegen des Romanschreibers so sehr eingeschränkt seien, anzufangen habe, um die Heldin auf die Schaubühne zu bringen, ohne den Zuschauer bedauern zu lassen, daß er nicht lieber zu Hause den Roman lesen möchte? Und er beantwortet sie, indem er zeigt, wie Shakspeare es im „Lear" und im „Othello" gemacht habe. Die Einheit der Zeit habe im „Lear" unter der Menge von Begebenheiten etwas gelitten, aber wer achte dieser, wenn das Gemüth ernsthafter beschäftigt und in beständigen Leidenschaften herumgetrieben werde? Aber freilich Shakspeare sei der einzige dramatische Dichter, der es wagen konnte, in dem „Othello" die Eifersucht und in dem „Lear" die Raserei in dem Angesicht des Zuschauers entstehen, wachsen und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenscenen zu bedienen, um dem Fortgange des Affectes einen Ruck zu geben, dem der Zuschauer nicht mit den Augen folgen kann. Wer sei aber kühn genug, einem Herkules seine Keule oder einem Shakspeare seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden?

In demselben Jahre, in welchem diese beiden Litteraturbriefe von Mendelssohn ausgegeben wurden, und ein Jahr nach der Abfassung des lessingischen kamen zwei deutsche Uebersetzungen einer kleinen Schrift von Dr. Young, dem Verfasser der „Nachtgedanken" heraus, die ebenfalls sehr bemerkenswerthe Urtheile über Shakspeare enthielt. Sie führte den Titel „Gedanken über die Originalwerke" und war in Briefform an Richardson gerichtet. Beide deutsche Uebersetzungen[40]) sind nach der zweiten Ausgabe des englischen Büchleins vom J. 1759 gemacht; mit ihnen gleichzeitig wurden auch ein Bericht über Youngs Schrift und

40) Ich führe aus der von einem gewissen von T. gefertigten und zu Leipzig 1760. 8. gedruckten an; vgl. auch Grundriß &c. 4. Aufl. 2, S. 1343 f. Anmerk. d, u. 1465 f. Anmerk. 7[b].

Auszüge daraus von J. A. Cramer im „nordischen Aufseher" gegeben[41]). Unter den Neuern, äußerte sich Young u. a., sei Shakspeare ein Stern von der ersten Größe gewesen. „Ein heiliger Gott ist in uns", sage Seneca; in Absicht auf die moralische Welt sei das Gewissen und in Absicht auf die Welt des Verstandes sei das Genie der Gott in uns. Das Genie könne uns in der Composition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen, so wie das Gewissen uns in dem Leben ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringe. Dieses allein könne uns schon zu guten Menschen und jenes allein oft zu großen Scribenten machen. Ein männliches Genie komme aus der Hand der Natur, wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus, in völliger Größe und Reife; von dieser Art sei das Genie Shakspeare's gewesen. „Er mischte kein Wasser unter seinen Wein und erniedrigte nicht sein Genie durch eine verdorbene Nachahmung. Shakspeare gab uns einen Shakspeare, und auch der berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können. Shakspeare ist nicht ihr Abkömmling, sondern ihr Bruder und bei allen seinen Fehlern dennoch ihnen gleich. — Wer weiß, hätte nicht Shakspeare weniger gedacht, wenn er mehr gelesen hätte. Vielleicht besaß er so viel Gelehrsamkeit, als sein dramatisches Amt erforderte; denn wenn ihm auch alle andere Gelehrsamkeit fehlte, so verstand er doch zwei Bücher vollkommen, das Buch der Natur und das Buch des Menschen. Diese hatte er ins Gedächtniß gefaßt, und manche treffliche Seite hat er daraus in seinen unsterblichen Werken abgeschrieben. Dies sind die Brunnquellen, woher die castalischen Ströme der Originalcomposition fließen."

Nicht wenig trug zu einer verständigern und gründlichern Auffassung von Shakspeare's Dichtungen und namentlich zu der richtigen Würdigung seiner Kunst in der Charakterdarstellung und in der Behandlung der Affecte ein anderes englisches Buch bei, welches drei Jahre nach Youngs Schrift, also 1763, bei uns durch Meinhards Uebersetzung ein-

41) Bd. 3, St. 159.

geführt und viel gelesen wurde, „Home's Grundsätze der Kritik“ [42]). In diesem Werk hatte der Verfasser, freilich bei einer noch oft schiefen und beschränkten Auffassung des Dichters überhaupt, vielfach auf ihn Bezug genommen, auf Schönheiten in seinen Dichtungen aufmerksam gemacht, eine Menge Stellen mitgetheilt und auch mehr aufs Allgemeine seines dichterischen Charakters gehende Urtheile niedergelegt.

Inzwischen war 1762 der erste Band von Wielands Uebersetzung der „theatralischen Werke“ Shakspeare's erschienen [43]), die bis zum Jahr 1766 zu acht Bänden anwuchs. Sie enthielt zwei und zwanzig Stücke. Nur das erste, „Ein St. Johannis Nachts-Traum“, gab die im Original versificierten Scenen, bis auf wenige Zeilen, auch wieder in Versen, hatte aber die Schlußscene ganz weggelassen; für alle übrigen Stücke [44]) war, einzelne Lieder, Sprüche rc. ausgenommen, durchgehends die Prosarede gebraucht, dabei vieles überhüpft und außerdem oft, besonders in den

---

42) Die erste Ausgabe der Uebersetzung erschien zu Leipzig 1763—66 in 3 Octavbänden. — 43) Schon einige Jahre früher hatte Wieland sich mit Shakspeare zu beschäftigen angefangen. Wie sehr er von ihm ergriffen worden, bezeugt ein Brief an Zimmermann aus dem J. 1758 (Wielands Leben von Gruber 1, S. 233 f.). Voll Aergers über die impertinente Art, in welcher Voltaire von Shakspeare geredet hatte, schrieb er: „Sie kennen ohne Zweifel diesen außerordentlichen Menschen durch seine Schriften. Ich liebe ihn mit allen seinen Fehlern. Er ist fast einzig darin, die Menschen, die Sitten, die Leidenschaften nach der Natur zu mahlen; er hat das köstliche Talent, die Natur zu verschönern, ohne daß sie ihre Verhältnisse verlöre. Seine Fruchtbarkeit ist unerschöpflich. Er scheint nie etwas anders studiert zu haben, als die Natur; ist bald der Michel Angelo, bald der Correggio der Dichter. Wo fände man mehr kühne und doch richtige Entwürfe (conceptions), mehr neue, schöne, erhabene, treffende Gedanken, mehr lebendige, glückliche, beseelte Ausdrücke als bei diesem unvergleichlichen Genie? Zum Geier mit dem, der einem Genie von solchem Range Regelmäßigkeit wünscht, und der vor seinen Schönheiten die Augen zuschließt oder keine Augen dafür hat, bloß weil es nicht die sind, welche das kläglichste Stück von Pradon in weit höherem Grade besitzt als der Cid.“ — Wer sollte, wenn er dies gelesen, wohl glauben, daß derselbe Mann als Uebersetzer des Shakspeare die Anmerkungen habe schreiben können, die sich zwischen und unter dem Text seiner Uebersetzung vorfinden! — 44) „König Lear“; „Wie es euch gefällt“; „Maaß für Maaß“; „der Sturm“; „der Kaufmann von Venedig“; „Timon von Athen“; „König Johann“; „Julius Cäsar“; „Antonius u. Kleopatra“; „die Irrungen“; „Richard II.“; „Heinrich IV.“, erster Theil; „Heinrich IV.“, zweiter Theil; „Viel Lärmen um Nichts“; „Macbeth“; „die beiden Veroneser“; „Romeo und Julie“; „Othello“; „Was ihr wollt“; „Hamlet“; „das Wintermärchen.“

letzten Bänden, von einzelnen Scenen und in „Was ihr wollt“ selbst von einem ganzen Acte, bloß der Inhalt angegeben. Dem ersten Bande vorangesetzt ist die Uebersetzung des größten Theils von Pope's Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakspeare; dem letzten hat Wieland „einige Nachrichten von den Lebensumständen des Hrn. Wilhelm Shakspeare“ angehängt, die zuletzt in ein Nachwort zu seiner Uebersetzung übergehen. In diesem ist vornehmlich Beschwerde geführt über gewisse Beurtheilungen, welche die Uebersetzung erfahren hatte. Wieland suchte hauptsächlich zwei Vorwürfen zu begegnen, die ihm gemacht worden waren. Der erste betraf die Art, wie er übersetzt haben sollte; sie war getadelt worden. „Es kann“, vertheidigt sich Wieland, „eine sehr gute Ursache haben, warum der Uebersetzer eines Originals, welches bei vielen großen Schönheiten eben so große Mängel hat und überhaupt in Absicht des Ausdrucks roh und incorrect ist, für gut findet, es so zu übersetzen, wie es ist. Shakspeare ist an tausend Orten in seiner eignen Sprache hart, steif, schwülstig, schielend; so ist es auch in der Uebersetzung, denn man wollte ihn den Deutschen so bekannt machen, wie er ist. Sobald man ihn verschönern wollte, würde er aufhören, Shakspeare zu sein.“ — Die zweite Ausstellung hatte dahin gelautet, Shakspeare hätte gar nicht übersetzt werden sollen[45]). Darauf erwiederte Wieland: „Ich war der Meinung und bin es noch, daß Shakspeare, auch bloß als ein moralischer Schriftsteller betrachtet, — denn das ist doch, denke ich, ein jeder Schauspieldichter — der besten einer sei, welche jemals gewesen sind; daß wenige das menschliche Herz besser gekannt und aufgedeckt haben als er, daß wenige

45) Sie war in der Biblioth. d. schön. Wiss. rc. 9, S. 259 ff. gemacht und zwar von dem Herausgeber selbst, von Chr. Fel. Weiße. Man hätte, meinte derselbe, besser gethan, statt einer Uebersetzung einen Auszug von Scene zu Scene zu liefern, um die Oekonomie der Stücke und die Situationen, die Shakspeare oft so glücklich herbeizuführen wisse, nicht zu verlieren, und hätte nur die schönsten Stellen und Scenen ganz übersetzen sollen: er erblickte schon in prophetischem Geiste die deutschen After-Shakspeare. Weiße ahnete daher auch alles mögliche Unheil für unsere dramatische Poesie von der Anpreisung Shakspeare's durch Lessing in der Hamburg. Dramaturgie; vgl. seine Briefe an Uz vom 19. Decbr. 1767 und vom 15. April 1768 im Morgenblatt von 1840, Nr. 284.

die Natur in den mannigfaltigsten Scenen mit so vieler Wahrheit schildern als er; daß wenige das quid deceat, quid non? und das reddere personae convenientia cuique besser verstanden und ausgeübt haben; daß wenige Werke des Geistes in der Welt seien, in welchen so viel gesunde Vernunft und gutes Herz, so viel Humanität, so viel tugendhafte und edle Gesinnungen, so viel lehrreiche praktische Bemerkungen und selbst so viele Modelle und Exemplaria morum vitaeque zu finden wären; mit einem Wort, ich dachte, Shakspeare sei um aller dieser Ursachen willen ein eben so nützlicher als angenehmer Schriftsteller 2c."

Schon diese Aeußerungen Wielands würden hinreichen, um zu beweisen, daß er Shakspeare in allen andern Beziehungen eher Gerechtigkeit widerfahren ließ als in seinem eigentlichen dichterischen Charakter. Denn alles, was er an ihm rühmt, betrifft Eigenschaften, die er auch, ohne Dichter im vollen Sinne zu sein, besitzen könnte; alles, was er schon hier, noch viel mehr aber, wie wir bald sehen werden, anderwärts an ihm vermißt oder aussetzt, entzieht ihm so viel von den Eigenschaften, die den Dichter machen, daß, hätte Wieland Recht, Shakspeare wenigstens kein poetischer Künstler vom ersten Range sein könnte. Allein Wieland war auch noch sehr weit davon entfernt, die Kunstform des shakspeare'schen Drama's nur einigermaßen begreifen und würdigen zu können: er war dazu noch viel zu sehr in den Ansichten der französischen Dramaturgie befangen; sein ästhetisches Urtheil war weder gebildet genug, noch griff es tief genug, um das poetische Genie Shakspeare's nach seiner Größe abmessen, in der von ihm geschaffenen Form des neuern Drama's eine gleiche, wenn auch andere Kunstvollendung finden zu können, wie in der Form des griechischen Drama's. Wer daran noch zweifeln dürfte, wird seine Zweifel aufgeben müssen, wenn er das Merkwürdigste, aber auch Lächerlichste liest, was sich in Wielands Uebersetzung vorfindet: ich meine seine hier und da unter den Text gesetzten Anmerkungen und die Urtheile, die er häufig einstreut, wo er, anstatt zu übersetzen, bloß auszugsweise den Inhalt einer Scene oder auch eines ganzen Actes angibt. Hier fühlt man sich öfter versucht zu glauben, Gottsched

habe ihm die Worte dictiert[46]). Nur einige zur Probe, und zwar zunächst von denen, welche die äußere Form und die Sprache in Shakspeare's Dichtungen betreffen.

Die Stellen, worin Shakspeare Reimverse gebraucht hat, gehören, wie Wieland meint, immer zu den mißlungensten. „Wenn in dieser Rede", heißt es in einer Anmerkung zum „Timon von Athen"[47]), wenig Sinn und Zusammenhang ist, so muß man wissen, daß sie im Original in Reimen geschrieben ist, wie viele andre in diesem Stücke. Die Reime scheinen dem Shakspear viel zu schaffen gemacht zu haben; sein freier und feuriger Geist geht darin, wie ein Läufer in Courier-Stiefeln." Oder zu Richard II. bei den Worten Mowbray's an den König: — my fair name, (Despite of death, that lives upon my grave), die ganz falsch übersetzt sind[48]): „Die Reime, womit dieses Stück hie und da verbrämt ist, sind nach Pope's Anmerkung meist außerordentlich schlecht, so schlecht, daß dieser scharfsinnige Criticus vermuthet, sie seien von einer fremden Hand. Dieser jämmerliche Einfall, der in Klammern eingeschlossen ist, und alle andern von dieser Art durch dieses ganze Stück, sind dergleichen Reime, an die der Uebersetzer sich dann auch nicht gebunden halten wird." Und so wird denn auch zu „Romeo und Julie" bemerkt[49]): „Es ist ein Unglück für dieses Stück, welches sonst so viele Schönheiten hat, daß ein großer Theil davon in Reimen geschrieben ist. Niemals hat sich ein poetischer (so!) Genie in diesen Fesseln weniger zu helfen gewußt als Shakspeare; seine gereimten Verse sind meistens hart, gezwungen und dunkel; der Reim macht ihn immer etwas anders sagen, als er will, oder nöthigt ihn doch, seine Ideen übel auszudrücken. — Sein Genie

---

46) Freilich wird man sich weniger darüber verwundern, sobald man Goethe's Bearbeitung von „Romeo u. Julie" kennen gelernt und dazu seinen ein halbes Jahrhundert nach Wielands Uebersetzung verfaßten Aufsatz, „Shakspeare und kein Ende", von Anfang bis zum Schlusse gelesen hat. Denn so viel Schönes und Treffendes dieser Aufsatz enthält, so ist doch die den Mercutio und die Amme in Romeo und Julie betreffende Stelle um nichts besser als eine von den Anmerkungen Wielands, die ein Hauptanlaß zu der Farce aus Goethe's Jugendzeit, „Götter, Helden und Wieland" waren. — 47) Bd. 3, S. 198. — 48) Bd. 5, S. 15. — 49) Bd. 7, S. 17 f.

war zu feurig und ungestüm, und er nahm sich zu wenig Zeit und Mühe, seine Verse auszuarbeiten; das ist die wahre Ursache, warum ihn der Reim so sehr verstellt und seinen Uebersetzer so oft zur Verzweiflung bringt." Zu einer andern Stelle [50]): „Shakspeare mußte einen Reim auf den vorhergehenden Vers haben, und es ist kein Unsinn, keine Unanständigkeit, die er sich nicht erlauben sollte, um sich nicht lang auf einen Reim besinnen zu dürfen." Ueber des Dichters Art, seine Gedanken zu gestalten, zu verknüpfen und einzukleiden, läßt sich Wieland u. a. aus zu „König Lear" [51]): „Dieses nonsensicalische Gewäsche (Edmunds Worte unmittelbar vor dem Zweikampf mit Edgar) hat man beinahe so verworren, als es im Original ist, zu einer Probe stehen lassen wollen von einer dem Shakspeare sehr gewöhnlichen Untugend, seine Gedanken nur halb auszudrücken, übel passende Metaphern durch einander zu werfen und sich von allen Regeln der Grammatik zu dispensieren." Zu „König Johann" [52]): „Dieses Ungeheuer von einer aller Sprach- und Vernunftlehre trotz bietenden Rede (der Constantia im 2. Act: I have but this to say, — etc.) hat man, da ihr ohnehin nicht zu helfen ist, von Wort zu Wort geben wollen, wie sie der Autor gibt: deutschen Unsinn für englischen Unsinn." Zu der unvergleichlich schönen, England verherrlichenden Prophetenrede des alten Gaunt kurz vor seinem Tode [53]): „Was für eine Rede in dem Munde eines alten sterbenden Prinzen, der sich über Engbrüstigkeit und kurzen Athem beklagt! Indessen war dieses schülerhafte rhetorische Gewäsche, diese auf einander gehäuften, übel zusammenpassenden Metaphern und diese abmattenden Tautologien die allgemeine Mode in unsers Autors Zeit." — Wie Wieland über Shakspeare's Witz und Humor urtheilt, wird schon aus Folgendem ersichtlich sein. Die Scene in dem ersten Theil von „Heinrich IV.", wo Falstaff und Prinz Heinrich abwechselnd den König spielen, ist nur zum Theil übersetzt, mit der Bemerkung [54]): „Diese unvollkommene Probe — denn

50) Bd. 7, S. 103. — 51) Bd. 1, S. 320. — 52) Bd. 3, S. 346. — 53) Bd. 5, S. 43. — 54) Bd. 5, S. 216 f.

man hat dennoch einige Blümchen auslassen müssen — wird den Leser vermuthlich geneigt machen, dem Uebersetzer in Absicht der falstaffischen Scenen Vollmacht zu geben, darüber nach eignem Belieben zu schalten. Man muß ein Engländer sein, diese Scenen von Engländern spielen sehen und eine gute Portion Punsch dazu im Kopfe haben, um den Geschmack daran zu finden, den Shakspeare's Landsleute größtentheils noch heutiges Tages an diesen Gemählden des untersten Grades von pöbelhafter Ausgelassenheit des Humors und der Sitten finden sollen." Bei der Scene im Anfang des zweiten Theils von „Heinrich IV.", in welcher Falstaff das Zwiegespräch mit dem Lord Oberrichter hat, ist erinnert[55]): „Die falstaffischen Scenen machen einen großen Theil dieser gegenwärtigen Haupt- und Staatsaction aus, ob sie gleich als bloße Zwischenspiele, die dem Pöbel für seine sechs Pfenninge was zu lachen geben sollen, mit dem Stück selbst keinen nothwendigen Zusammenhang haben. Wir werden fortfahren, uns damit die nämliche Freiheit zu nehmen, wie in dem vorigen Stücke; und wir sind desto mehr hiezu genöthigt, da der Humor und das Lächerliche, so darin herrscht, größtentheils in sehr pöbelhaften Schwänken, Zoten, Wortspielen und einer ekelhaften Art von falschem und schmutzigem Witz besteht, und wir vermuthlich keine Leser von derjenigen Classe haben werden, zu der die Zuschauer gehörten, die man damit belustigen wollte." Daher übergeht Wieland auch, wie uns eine andere Anmerkung belehrt[56]), in der Recrutenmusterung „den Aufruf des Franz Schwächlich und des Peter Bullenkalb, nebst anderm frostigen und zum Theil völlig unübersetzlichen Zeug, so in dieser Scene vorkomme, so sehr Herr Schallow auch die witzigen Einfälle bewundere, welche Falstaff aus Gelegenheit der Namen und Professionen dieser Recruten habe." — Aber „alle Fehler entweder eines ungereinigten Geschmacks oder einer übertriebenen Gefälligkeit gegen den verdorbenen Geschmack seiner Zeit", die Shakspeare vorzuwerfen seien, „herrschen", nach des Uebersetzers Dafürhalten, „vielleicht in keinem Stück auf eine

55) Bd. 5, S. 304. — 56) Bd. 5, S. 343.

beleidigendere Art als im „Kaufmann von Venedig“ [57]). Die häufigen und rührenden Schönheiten desselben alle Augenblicke durch ungereimte Abfälle, aufgedunsene Figuren, frostige Antithesen, Wortspiele und alle nur mögliche Fehler des Ausdrucks entstellt zu sehen, sei so widrig, daß der Uebersetzer sich nicht habe enthalten können, an vielen Orten sich lieber dem Vorwurf, der den französischen Uebersetzern gemacht zu werden pflege, auszusetzen, als durch eine allzu schüchterne Treue dem Shakspeare zu schaden und den Leser ungeduldig zu machen. — Was endlich die Anlage der Stücke und besonders die Entwickelung der dramatischen Handlung betrifft, so soll Shakspeare darin nichts weniger als glücklich gewesen sein. So beginnt eine Anmerkung zu „den beiden Veronesern“ [58]): „Man hat es schon lange sehen können, daß die Entwickelung gar nicht das ist, worin sich der Genie unsers Autors zu seinem Vortheil zeigt, aber eine armseligere läßt sich nicht erdenken, als diese hier.“ Und indem er, anstatt den letzten Act von „Was ihr wollt“ zu übersetzen, uns bloß den Inhalt jeder Scene desselben kurz angibt, will Wieland dieses Verfahren mit der Erklärung rechtfertigen [59]): „Dieser ganze letzte Aufzug enthält nichts mehr als eine Entwickelung, welche leicht vorauszusehen ist. Man weiß schon, daß die Anlegung des Plans und die Entwickelung des Knotens diejenigen Theile nicht sind, worin unser Autor vortrefflich ist. Hier scheint er, wie es ihm mehrmal in den fünften Aufzügen begegnet, begieriger gewesen zu sein, sein Stück fertig zu machen, als von den Situationen, worein er seine Personen gesetzt hat, Vortheil zu ziehen.“

Nach diesen Proben wird es uns nicht Wunder nehmen, wenn ein junger Mann, wie H. W. von Gerstenberg, der von Enthusiasmus für Shakspeare glühte, Wielands Uebersetzung und besonders die Anmerkungen dazu aufs heftigste angriff und sich bemühte, den englischen Dichter bei dem deutschen Publicum in ein vortheilhafteres Licht zu stellen. Dieß geschah 1766 in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur,“

57) Bd. 3, S. 7. — 58) Bd. 6, S. 425. — 59) Bd. 7, S. 488.

oder, wie diese Zeitschrift gewöhnlich genannt wird, in den Schleswiger Litteraturbriefen. Im 14. bis 16. Briefe, die nur von Shakspeare handeln [60]), sind manche vortreffliche Bemerkungen über den Dichter; allein Gerstenberg hat es darin versehen, daß er in verschiedenen Behauptungen

60) Ihr Inhalt ist späterhin auch unter der Ueberschrift „Etwas über Shakspeare" in den dritten Theil von Gerstenbergs „vermischten Schriften", Altona 1815. 16. aufgenommen worden, aber mit verschiedenen Auslassungen, namentlich der polemischen Stellen gegen Wieland. In welchem Ton diese gehalten sind, wird man schon aus Folgendem entnehmen können. In Wielands Uebersetzung sei die Grazie in ein plumpes Austermensch verwandelt worden. „Allerdings war Shakspear, auf den die stolzeste europäische Nation mit so vieler Eifersucht stolz ist, wohl werth, den Deutschen bekannter zu werden. Auf der Welt hätte sich kein bequemerer Zeitpunkt dazu finden können, als jetzt, da sein Name in allen Zeitungsläden, wie der Mondschein in einem Dickicht, figuriert, und auf der Welt — hätte sich kein so wunderbarer Hodeget für ihn finden können, als Hr. Wieland, — der nun einmal von seiner langen apathetischen Promenade hinter dem Gebirge Jura zum Vorschein kommt und sich bald durch die unschuldigen Vergnügungen der Mythologie, bald durch die humorvolle Gesellschaft des Britten, den man für unübersetzlich gehalten, und so weiter, für die Strenge der vorigen Zeiten schadlos zu halten sucht. Zwar ist die Gewohnheit ein eigenes Ding. Wer durch eine vieljährige Uebung, die Muskeln und Lineamente des Antlitzes in ihrer Lage zu erhalten, die Augen mit bedachtsamer Entzückung auf eine Panthea, die nicht ist, noch sein wird, noch war, zu richten, die Ohren zu den klangvollen Hymnen des empyräischen Geisterreichs empor zu heben, plötzlich durchbrechen und ein Gelächter erzwingen soll: der mag sich freilich wohl die Seiten lange genug kitzeln und eine saure Miene über die andere machen, wenn ihm die fremde Unternehmung so mäßig gelingen will. Aber husch! was entschlüpft dir, Feder? Ich wollte mich — über die Seltsamkeit der Erscheinung wundern und stoße auf die Quelle, woraus unter den blumenreichen notis variorum seine Klagen in den curis et castigationibus propriis herfließen, murmelnde Klagen über Zweideutigkeiten, die ihm statt des Lachens ein starkes Kopfschütteln und mannigfaltige Achselverzuckungen erregen. Und — wer könnte auch über Zweideutigkeiten in Worten lachen, wenn Zweideutigkeiten in Werken eine so ernsthafte Bedeutung haben"? — Auch Herder war sehr unzufrieden mit Wielands Uebersetzung, namentlich mit der von „Romeo u. Julie." Im Herbst 1770 schrieb er von Straßburg aus an seine Braut (Herders Lebensbild 2c. 3, 1, S. 228): „Unter allen shakspeare'schen Stücken ist Wielanden keins so verunglückt als „Romeo u. Julie." Der Grund ist vielleicht der, daß Wieland selbst nie eine Romeo-Liebe gefühlt hat, sondern sich nur immer mit seinen Sympathien und Pantheen und Seraphims den Kopf voll g e w e h e t, statt das Herz je menschlich erwärmt hat: und so sind ihm die schönsten Augenwinke, in denen die Liebe mehr als durch Worte redet, eine ganz unbekannte Sache gewesen. Dazu hat Sh. in diesem Stück viel Reime, auf die W. in den Noten, wie ein Esel, schimpft, die freilich einem Uebersetzer auch den Kopf und die Feder toll machen können; die aber im Original so sehr zur wahren Romanzensprache der Liebe gehören, als sie dem Fühllosen freilich närrisch verkommen können." — Vgl. auch den Brief von Merck, ebenda S. 229 ff. (auch in K. Wagners Ausg. der Briefe von Merck 2c. 1835. S. 12 ff.).

viel zu weit gieng, vorzüglich in dem Urtheil über die Poetik des Aristoteles. Er nimmt zuerst den englischen Dichter gegen den Vorwurf in Schutz, daß er die dramatischen Einheiten nicht beobachtet habe, die damals noch immer canonische Geltung bei uns hatten; er will sodann von der herkömmlichen Classification dramatischer Werke nichts wissen: Shakspeare's Stücke seien, man möge sie nennen, wie man wolle, lebende Gemählde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Raphael. Er hebt als das Bewundernswürdigste an dem Dichter hervor, daß jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes, die schon insbesondere Genie des Dichters heißen könne, bei ihm mit allen übrigen in gleichem Grade vermischt und in ein großes Ganze zusammengewachsen sei. Shakspeare habe alles — den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske — und das Sonderbarste sei, daß niemand sagen könne, diesen habe er mehr, und jenen habe er weniger. Endlich wird der Shakspeare'n zum Vorwurf gemachte fehlerhafte Geschmack in Betracht gezogen: seine Vernachlässigung des Costumes, der Zeiten und Nationalitäten will Gerstenberg nicht rechtfertigen; desto mehr aber hat er zu Gunsten seiner Sprache und Schreibart zu sagen, worin Wieland ja auch so viel Geschmackloses, Schwülstiges und Unnatürliches gefunden hatte.

Gerstenberg hatte wegen der Mängel und Schwächen der wielandischen Arbeit das Verdienstliche an derselben ganz verkannt; Lessing läugnete jene nicht ab, vertrat aber auch, was Wieland mit seiner Uebersetzung Gutes geleistet hatte: ihm schien, und mit Recht, dadurch schon viel gewonnen, daß so viele Stücke von Shakspeare in jener Uebersetzung den Deutschen näher gerückt waren; er sah damit einen Wunsch, den er bereits im 17. Litteraturbriefe hatte laut werden lassen, wenigstens zum Theil erfüllt. So sprach er sich denn in der Dramaturgie bei weitem mehr lobend als tadelnd über Wielands Shakspeare aus[61]).

61) Sämmtl. Schriften 7, S. 68 f. „Aber ist es denn immer Shakspeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakspeare, der alles besser verstanden hat als die

Im siebzehnten Litteraturbriefe waren schon zum großen Theil die Grundideen der „Dramaturgie“, die vom 1. Mai 1767 in Hamburg als Zeitschrift erschien, ausgesprochen. Allein dort hatte Lessing nur mehr durch einzelne Winke angedeutet, was er erst hier durch die ausführliche Entwickelung jener Grundideen und durch die allseitige Beleuchtung schon früher hervorgehobener Punkte aufs schlagendste darthat: daß die deutschen Dramatiker, besonders in der tragischen Gattung, von den Führern, denen sie so lange vertraut hatten, irre geleitet worden wären, und daß wir nie eine wahre Tragödie erhalten würden, wenn unsere Dichter fortführen, ihre Muster, wie zeither, bei den Franzosen zu suchen, und bei dem Glauben an die Untrüglichkeit ihrer Lehrsätze über die dramatische Kunst verharrten. Wie in jenem Litteraturbriefe wurde auch in der Dramaturgie den Franzosen Shakspeare als der Dichter der Neuzeit gegenübergestellt, der mit Sophokles und Euripides von den Deutschen studiert werden müßte, wenn sie die rechte Einsicht in das Wesen der tragischen Kunst gewinnen und auch zu einem gründlichen Verständniß der von den Franzosen entstellten aristotelischen Lehre von der Tragödie gelangen wollten. Besonders waren es unter den französischen Tragikern Corneille und Voltaire, mit denen es Lessing in der Dramaturgie zu thun hatte. Der letztere hatte in der schnödesten und übermüthigsten Weise Shakspeare herabgesetzt: dieß war schon für Lessing Anlaß genug,

---

Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publicum an etwas zu erinnern, das es vorsetzlich vergessen zu wollen scheinet. Wir haben eine Uebersetzung des Shakspeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Hr. Wieland, würde in der Eil noch öfter verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakspeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir nothwendig eine bessere Uebersetzung haben müßten.“

dem Franzosen überall den Engländer entgegenzustellen und zu zeigen, wie wenig berechtigt jener gewesen, über diesen so keck abzusprechen. Voltaire, sagt Lessing[62]), wäre durch seine eigenen Trauerspiele in der Meinung bestärkt worden, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Derselbe sei kühn genug gewesen, in seiner „Semiramis" ein Gespenst auftreten zu lassen; aber dieses Gespenst, das der Dichter mit ganz eigenen Gründen zu rechtfertigen gesucht, was sei es anders als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da sei und uns für sich selbst auch nicht im geringsten interessiere. Shakspeare dagegen habe es verstanden, wie Gespenster in ein Drama eingeführt werden können, und Shakspeare fast einzig und allein. „Vor seinem Gespenst im „Hamlet" richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken; es kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Shakspeare's Gespenst ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksal wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid." — Die Liebe selbst, sage ein Kunstrichter artig genug, habe Voltaire die Zaire dictiert: richtiger, bemerkt Lessing[63]), hätte er gesagt: die Galanterie. Voltaire verstehe, so zu sagen, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich; aber der beste Kanzelist wisse von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das Meiste. Lessing kennt nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, das sei „Romeo und Julie." Und stelle man den eifersüchtigen Orosman in der Zaire dem eifersüchtigen Othello gegenüber, so spiele jener gegen diesen eine sehr kahle Figur. Es sei von einem Engländer in Betreff der Zaire und des Othello gesagt worden, Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakspeare in Gluth gesetzt; eher könnte man sagen: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen, und noch dazu eines, der mehr dampfe, als leuchte und wärme. — Eine andere Gelegenheit, Shakspeare zu charakterisieren und dabei den deutschen Dichtern das Verständ-

62) 7, S. 47 ff. — 63) 7, S. 67 f.

niß zu eröffnen, wie sie seine Werke benutzen müßten, und was sie daraus lernen könnten, bot sich Lessingen bei der Beurtheilung von Chr. Fel. Weiße's „Richard III." Weiße hatte versichert, an Shakspeare kein Plagium begangen zu haben, obgleich dies vielleicht ein Verdienst gewesen wäre. „Vorausgesetzt", bemerkt dazu Lessing[64]), „daß man ein Plagium an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakspeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakspeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr (so!) zu stellen! Shakspeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakspeare das sein, was dem Landschaftsmahler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projectiert; aber er borge nichts daraus." Weiße hätte auch aus dem englischen Richard III. nicht eine einzige Tirade so brauchen können, wie sie dort sei. „Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakspeare, sind nach den großen Maaßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks (in welchem Weiße's Trauerspiel gedichtet war) ungefähr wie ein weitläuftiges Frescogemählde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. — Aus einzelnen Gedanken beim Shakspeare würden ganze Scenen, und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Aermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen." —

Die Dramaturgie war noch nicht zum Abschluß gebracht, als zwei Dichter mit Tragödien hervortraten, von denen die eine den Stoff von Shakspeare's „Romeo und Julie" in vermeintlich verbesserter Gestalt auf die deutsche Bühne bringen sollte, die andere, unter dem unmittelbaren

64) 7, S. 329 f.

Einfluß der Begeisterung für Shakspeare entstanden, der erste Versuch war, unsere tragische Poesie in ein näheres Verhältniß zu der ältern englischen Bühnendichtung zu bringen. Das eine dieser Stücke war Weiße's „Romeo und Julie", ein bürgerliches Trauerspiel, das andere Gerstenbergs „Ugolino", beide im J. 1768 zuerst gedruckt. Beide haben hier nur insofern ein Interesse für uns, als mit ihnen der so lange bloß auf dem Gebiete der Theorie und der ästhetischen Kritik sich äußernde Einfluß Shakspeare's auf unsere schöne Litteratur nun auch auf dem Felde der dramatischen Production in doppelter Art eingeleitet ward, indem der eine Dichter darauf ausgegangen war, Shakspeare bei der Bearbeitung eines seiner Stücke in der Gestaltung der Fabel und in dem Formellen, wenn nicht überhaupt, doch in manchen Stücken zu übertreffen[65]), der andere, ohne sich mit dem Engländer im Gegenstande selbst zu berühren, ihm in dem Charakter und in der innern Form seines Werkes so viel wie möglich nahe zu kommen gesucht hatte. Entsprach auch dem, was sich Weiße zugetraut, seine Leistung nicht im allerentferntesten, und hatte auch Gerstenberg den rechten Weg und die rechten Mittel zur Erreichung sei-

65) Dieß zeigt Weiße's Vorwort. „Ungeachtet der unendlichen Schönheiten", heißt es darin, „von denen „Romeo und Juliet" voll ist, war dieses Stück doch niemals Shakspeare's Triumph. Er hatte, wie im Shakspeare illustrated weitläuftig dargethan wird, seine Fabel nicht aus obenangezeigten Originalen (Girolamo Corte, Geschichte von Verona, Bandello und Luigi da Porto), sondern aus einer höchst elenden französischen Uebersetzung, oder, welches noch wahrscheinlicher ist, aus einer englischen Uebersetzung jener französischen genommen. Verschiedene der schönsten Situationen sind daselbst ausgelassen, andere sehr unschickliche hinzugedichtet, und die Hauptkatastrophe von Juliens Erwachung, da Romeo noch lebt, findet sich daselbst eben so wenig: Shakspeare hat sie also auch nicht genützt: im Gegentheil hat er sein Stück mit vielen trivialen, überflüssigen und zur Handlung unnöthigen Dingen überladen: der Witz fließt in manchen Stellen so über, daß er ins Kindische fällt. Die häufigen Reime, die er dazwischen mengt, schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist, hauptsächlich wo die Scene und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen sind; endlich ist es, wie Garrick davon sagt, so voll Iingle und Quibble gepfropft, daß man in neuern Zeiten es selbst nicht auf dem englischen Theater ohne große und wichtige Veränderungen vorzustellen gewagt hat. Ungeachtet dieser letztern würde doch eine bloße Uebersetzung auf unserer deutschen Bühne schwerlich gelungen sein. Der deutsche Verfasser hat also ein ganz neues Stück daraus zu machen versucht und den Bandello und Luigi da Porto darinnen zu Führern genommen."

ner Absicht so gut wie ganz verfehlt, so trat nun doch bald der Zeitpunkt ein, wo der Geist der shakspeare'schen Dichtungen in der That belebend und kräftigend auf unser Drama einwirken sollte. Denn schon vier Jahre nach dem Erscheinen jener beiden Stücke erhielten wir von Lessing die „Emilia Galotti", das erste deutsche Werk in der tragischen Gattung von einem wirklichen Kunstwerth, worin der Einfluß Shakspeare's auf den Dichter unverkennbar war, wenn dieser sich auch die volle Selbständigkeit des dramatischen Künstlers gewahrt hatte.

Im Jahr 1768 ließ auch schon Herder seine ersten bedeutenden Worte über Shakspeare hören. Den Anlaß dazu gab ihm der drei Jahre früher erschienene zweite Theil der „Briefe zur Bildung des Geschmacks" von J. J. Dusch, den er in der „allgemeinen deutschen Bibliothek" beurtheilte[66]). „Wie muß", hieß es hier, „Herr Dusch den Shakspeare kennen? Als einen, über dessen Erfindungsgeist, Einbildungskraft, Genie noch müßte gestritten werden? Als einen, der keine Fabel, sondern nur Verzierungen erfinden konnte? Als einen, der nicht durch den Geist der Erdichtung, sondern durch die Gabe groß ward, von den geringfügigen Anlässen, von den magersten und trockensten Wahrheiten Gelegenheit zu nehmen, um das os magna sonaturum hören zu lassen? Als einen, der vorzüglich durch das Colorit, das er seinem Plane gab, Poet ist? Als einen, der Lehrdichter retten kann? — So mag ihn Hr. Dusch kennen: so kenne ich ihn nicht. Bei mir ist er von alle diesem fast das Gegentheil: ein Genie, voll Einbildungskraft, das in den einzelnen Verzierungen nichts, im großen, wilden Bau der Fabel Alles ist; ein Genie, vor dem, wenn es den Begriff des Poeten bestimmen soll, alle Lehrdichter, alle witzigen Köpfe zittern müssen; ein poetisches Genie, wie ich nur einen Homer und einen Ossian kenne. Mannigfaltige und geschickte Verzierungen erfinden, bloß durch das Colorit groß zu sein, diesen Vorzug überläßt er den Künstlern, die nicht zu bauen, sondern

66) Bd. 7, 2, S. 141 ff.; wieder abgedr. in Herders Lebensbild 2c. 1. Bd., 3. Abth., 2. Hälfte, S. 57 ff.

nur bei einem fremden Gebäude Farben und Schnörkel anzubringen wissen. Die Gabe, von den gemeinsten Vorfällen des Lebens und geringfügigen Anlässen Gelegenheit zu nehmen, um das os sonaturum hören zu lassen, überläßt er den witzigen Köpfen; sie ist nicht sein Hauptvorzug, und wo er sie hat, habe er sie nicht. Nirgends ist, wie bekannt, Shakspeare mehr unter sich selbst, als wenn er bei den gemeinsten Vorfällen des Lebens, bei geringfügigen Anlässen sein os magna sonaturum hören läßt; und läßt er's sogar bei magern und trockenen Wahrheiten hören, will er Lehrdichter sein, so halten wir uns vor Bombast die Ohren zu. Shakspeare, als ein solcher gelesen, als ihn Dusch will gelesen haben: man sage doch, ob dies den Geschmack bilden kann? Man sage doch, ob Shakspeare sich je „in den Tempel des Geschmacks habe eindringen wollen", und ob der für Shakspeare entschlossenste Britte Duschen diese Worte nachsprechen wird"[67])?

Nur im Vorbeigehen will ich hier zweier zur Shakspeare-Litteratur gehöriger Schriften erwähnen, die in den Jahren 1769 und 1771 erschienen, und von denen die erstere ganz, die andere zum größten Theil aus dem Englischen übersetzt war: einer ausführlichen Lebensbeschreibung Shakspeare's im 8. Theile der von J. S. Semler herausgegebenen „Sammlung von merkwürdigen Lebensbeschreibungen rc." und eines „Versuchs über Shakspeare's Genie und Schriften rc." nebst zwei An-

---

67) Herder beschäftigte sich in dieser und der nächsten Zeit sehr viel mit Shakspeare; in dem Anmerk. 60 angeführten Briefe an seine Braut schrieb er (S. 239): „Wie sehr Shakspeare mein Steckenpferd ist, wird Ihnen Merck gesagt haben. Ich habe ihn nicht gelesen, sondern studiert, wie ich das Wort recht unterstreiche; jedes seiner Stücke ist eine ganze Philosophie über die Leidenschaft, von der es handelt." Gleichwohl fand er damals noch viel „Pöbelwitz" und „viel Verworrenes" bei ihm. Beides aber, meinte er, als er seiner Braut empfahl, statt Weiße's „Romeo und Julie" einmal Shakspeare's gleichnamiges Stück zu lesen, müßte sie dem Dichter schon verzeihen. Dagegen wären ihm die Stellen einzig, wo wahrer Charakter und wahre Leidenschaft spräche; nie wäre ein Stück der Liebe gemacht worden, wie dieses; und die wenigen Scenen, die von dieser Materie voll wären, verdienten es tausendfach, alle Zwischenscenen voll Schlägereien mitzulesen. Herders Lebensbild rc. 3, 1, S. 216.

hängen von dem Uebersetzer J. J. Eschenburg[68]. Eben so wenig halte ich mich dabei auf, über die Lebensbeschreibung Shakspeare's im zweiten Theil von Chr. H. Schmids „Biographien der Dichter“ (1770), über eine ebenfalls von Schmid herrührende Uebersetzung oder vielmehr Bearbeitung des „Othello“ (1769), über eine andere Bearbeitung desselben Stückes v. J. H. S. („das Schnupftuch, oder der Mohr von Venedig“, 1770) und über einen „Cymbeline“ von Sulzer (1772) etwas Näheres zu sagen; denn was in diesen Büchern über die Werke des Dichters vorgetragen war, förderte das Verständniß derselben nach dem, was darüber bereits in Deutschland gesagt worden, nur wenig, und die drei Bearbeitungen jener beiden Stücke waren völlig verunglückt. Diese Sachen haben also fast nur insofern eine litterar-historische Bedeutung für uns, als sie Zeugniß von dem sich um das Jahr 1770 rasch steigernden Interesse der Deutschen an Shakspeare ablegen[69].

Nirgend aber war dieses Interesse damals lebendiger, nirgend stieg es zu solchem Enthusiasmus für den Dichter, als in den Jünglingskreisen zu Göttingen und zu Straßburg, in deren poetischem Treiben sich eine neue und glänzende Epoche unserer schönen Litteratur vorbereitete. Wie sehr Shakspeare Bürgers und seiner Freunde Liebling und Muster war, hat uns Althof in Bürgers Leben berichtet; wie jener andere Kreis, der sich in Straßburg um Herder und Goethe versammelt hatte, in seinen Dichtungen lebte und webte, bezeugt Goethe's Schilderung von seiner Straßburger Studienzeit in Dichtung und Wahrheit[70]. Der begeisterten

---

68) Herder schrieb darüber an Merck (Briefe an und von Merck, 1838. S. 30 f.): „Der Versuch — von dem die Engländer so viel Werks gemacht —, ist so sehr hinter meiner Erwartung, daß ichs für Leute von Gefühl nicht einmal nennen darf. Es müssen die stumpfsten Köpfe und Renetten von Herzen sein, für die so was nöthig ist; es ist für die Franzosen geschrieben, die es doch nicht lesen werden, und mir sagt eine Scene von Shakspeare mehr, als dieser ganze Versuch.“ — 69) Dachte man doch auch schon 1769 an die Möglichkeit, eine Bearbeitung des „Othello“ auf die deutsche Bühne zu bringen, nachdem Weiße's „Romeo und Julie“ so viel Glück darauf gemacht hatte. Vgl. die deutsche Biblioth. der schönen Wissenschaften von Klotz, Bd. 3, S. 701. — 70) Vgl. dazu den Vortrag Goethe's zum Shakspeare-Tage aus Goethe's Straßburger Zeit, den O. Jahn unter der Ueberschrift „Goethe in Straßburg und Wetzlar“ in der allgem.

Hingabe dieser jungen Männer an den englischen Dichter verdankte Deutschland zum nicht geringen Theil die beiden Werke, welche bei ihrem Erscheinen im Jahr 1773 mehr als alles Andere, was sich zu derselben Zeit auf dem Gebiete unserer schönen Litteratur hervorthat, den Eintritt eines neuen Zeitalters der deutschen Poesie verkündigten: die „Blätter von deutscher Art und Kunst" und den „Götz von Berlichingen."

In den von Herder, Goethe und Just. Möser geschriebenen „Blättern von deutscher Art und Kunst" befand sich von Herder auch ein Aufsatz über Shakspeare: das Ausführlichste und Umfassendste, was bis dahin über den Dichter in Deutschland gesagt worden war, und worauf sich alsbald die neue Theorie des Drama's in der Sturm- und Drangperiode auferbaute[71]).

Herder wünschte, wie er sich gleich zu Anfang äußerte, daß es in dem kleinen Kreise, wo seine Blätter gelesen würden, niemand mehr in den Sinn käme, über, für und wider Shakspeare zu schreiben, ihn weder zu entschuldigen, noch zu verleumden, — aber zu erklären, zu fühlen, wie er ist, zu nutzen und — wo möglich uns Deutschen herzustellen. Er wünschte, dazu durch diese Blätter etwas beitragen zu können. Er faßte — was einen außerordentlichen Fortschritt in der Beurtheilung Shakspeare's bezeichnete, — seinen Gegenstand zuerst unter dem geschichtlichen Gesichtspunkte auf und konnte dabei schon in vielem auf lessingschen Sätzen fußen. „Man hat sich gewöhnt," sagt er, „an das nordische Drama immer den Maaßstab der griechischen Kunstregel zu legen; man hat aber in dem aus dem Alterthum ererbten Regelnvorrath nicht den Kern von der Schale zu sondern verstanden. In Griechenland entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte; dort war es, was es hier nicht ist, nicht sein kann. Sophokles'

Monatsschrift für Wiss. u. Litt. 1851. Aprilstück, S. 247 ff. hat abdrucken lassen (auch aufgenommen in Goethe's Leben und Schriften von G. H. Lewes, übersetzt von J. Frese, Bd. 1, S. 113 ff.)

71) Um die Mitte Juli 1771 hatte Herder an diesem Aufsatz schon gearbeitet; er war aber noch nicht recht zufrieden damit; vgl. „Aus Herders Nachlaß rc." Bd. 3, S. 81.

Drama und Shakspeare's Drama sind also zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Aus dem Ursprung des griechischen Drama's erklären sich gewisse Dinge, die man sonst, als todte Regeln angestaunt, erschrecklich hat verkennen müssen. Jene Simplicität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort ausgehaltene Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das alles lag ohne Kunst und Zauberei ganz natürlich und wesentlich im Ursprunge der griechischen Tragödie; alles das war Schale, in der die Frucht wuchs. Was die Regeln der griechischen Tragiker also für uns Künstliches zu haben scheinen, war keine Kunst: es war Natur. Einheit der Handlung, Einheit des Orts, Einheit der Zeit — alles lag damals in der Natur, daß der Dichter mit all seiner Kunst ohne sie nichts konnte. Auch nahm die Kunst der griechischen Dichter ganz den entgegengesetzten Weg von dem, den man den neuern aus ihnen zuschreit: sie simplificierten nichts, sondern sie vervielfältigten: Aeschylus den Chor, Sophokles den Aeschylus. Die erstaunliche Kunst des letztern bestand nicht darin, aus Vielem ein Eins zu machen, sondern aus Einem ein schönes Vieles: er gab der Handlung Größe: — Aber wie alles in der Welt, so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechische Drama schuf. Weltverfassung, Sitten, Stand der Republiken, Tradition der Heldenzeit, Glaube, selbst Musik, Ausdruck, Maaß der Illusion wandelte: und natürlich schwand auch Stoff zu Fabeln, Gelegenheit zu der Bearbeitung, Anlaß zu dem Zwecke. Man konnte zwar das Uralte oder gar von andern Nationen ein Fremdes herbeiholen und nach der gegebenen Manier bekleiden; das that alles aber nicht die Wirkung; es wurde Puppe, Nachbild, Affe, Statue ohne Leben. Alles was Puppe des griechischen Theaters ist, kann ohne Zweifel kaum vollkommener gedacht und gemacht werden, als es in Frankreich geworden. Aber das Trauerspiel des Corneille, des Racine, des Voltaire ist kein griechisches Drama, kein Trauerspiel des Sophokles. Mag es als Puppe ihm noch so gleich sein, ihm fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit — mithin alle Elemente der Rührung. —

mithin Zweck und Erreichung des Zwecks. Und dann, was über den Werth und Unwerth entscheidet — ist die französische Tragödie, eine Copierung fremder Zeiten, Sitten und Handlungen in Halbwahrheit, mit dem Zweck, sie der zweistündigen Vorstellung auf einem Brettergerüste fähig und ähnlich zu machen, wohl einer Nachbildung gleich zu schätzen oder gar vorzuziehen, die, wie die griechische, in gewissem Betracht die höchste Nationalnatur war? einer Landesanstalt, wo in jedem kleinen Umstande Wirkung, höchste, schwerste Bildung lag? — Vorausgesetzt nun, ein Volk hätte Lust, statt nachzuäffen, sich selbst lieber sein Drama zu erfinden: wann? wo? unter welchen Umständen? woraus soll's das thun? Holt es sich dasselbe nicht aus Chor und Dithyramb her, liegt ihm nicht solche Simplicität von Facten der Geschichte, Tradition, häuslichen und Staats- und Religionsbeziehungen vor, wie den Griechen: — natürlich kann's dann von alle dem nichts haben. Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurtheilen, Traditionen und Liebhabereien, wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel, erfinden, und das Erfundene wird Drama sein, wenn es bei diesem Volke dramatischen Zweck erreicht. — Wir sind bei den Engländern und ihrem großen Shakspeare.

Shakspeare fand vor sich und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Neigungen und Geschichtstraditionen; sein Genie aber rief aus dem entgegengesetztesten Stoff und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervor, wie die griechischen Tragiker: Furcht und Mitleid, und beide in einem Grade, wie jener erste Stoff und jene Bearbeitung es kaum vormals hervorzubringen vermocht. Er fand keinen Chor vor sich, aber wohl Staats- und Marionettenspiele, und er bildete aus diesem so schlechten Lehm das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt. Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren,

Narren und König zu dem herrlichen Ganzen. Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Action im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuern Zeiten Begebenheit (événement), großes Ereigniß nennen wollen." — Aus dem Folgenden, worin Herder „als Ausleger und Rhapsodist" fortfahrend, Shakspeare mit Sophokles vergleicht und auf eine nähere, von der lebendigsten Auffassung zeugende und mit Begeisterung geschriebene Charakterisierung des englischen Dichters, mit besonderer Bezugnahme auf „König Lear", „Othello", „Macbeth" und „Hamlet" eingeht, mögen hier nur einige Hauptstellen herausgehoben werden. „Wenn Sophokles Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakspeare nordische Menschen. Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Acteur, Coulisse verschwunden. Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung der Welt! — einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen eines theatralischen Bildes, einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschaut. Wer kann sich einen größern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter denken? Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rücken auf und ab; wirken in einander, so disparat sie scheinen; bringen sich hervor und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodicee." — „Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern, immer mitgehen, sollte nicht einmal erinnert werden dürfen; und doch ist hierüber eben das hellste Geschrei. Fand Shakspeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu

erfassen, natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisieren, daß sie mit zur Täuschung beitrügen. Ist wohl jemand in der Welt zu einer Kleinigkeit seines Lebens Ort und Zeit gleichgültig? und sind sie's insonderheit in den Dingen, wo die ganze Seele geregt, gebildet, umgebildet wird? in der Jugend, in Scenen der Leidenschaft, in allen Handlungen aufs Leben! Ist's da nicht eben Ort und Zeit und Fülle der äußern Umstände, die der ganzen Geschichte Haltung, Dauer, Existenz geben muß, und wird ein Kind, ein Jüngling, ein Verliebter, ein Mann im Felde der Thaten sich wohl einen Umstand des Locals, des Wie? und Wo? und Wann? wegschneiden lassen, ohne daß die ganze Vorstellung seiner Seele litte? Da ist nun Shakspeare der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Drama dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen sich jedesmal Oerter und Zeiten so mit umher! Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hieher, die dem Gefühl, der Handlung die kräftigste, die idealste ist; wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit unterstützen, wo Zeit- und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: hier ist kein Dichter! ist Schöpfer! ist Geschichte der Welt! — Eben da ist Shakspeare Sophokles' Bruder, wo er ihm dem Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern ganz wie er zu sein. Da alle Täuschung durch dies Urkundliche, Wahre, Schöpferische der Geschichte erreicht wird, und ohne sie nicht bloß nicht erreicht würde, sondern kein Element mehr von Shakspeare's Drama und dramatischem Geist bliebe: so sieht man, die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper; alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu diesem Geiste Züge — und das Ganze mag jener Riesengott des Spinoza „Pan! Universum!“ heißen. Sophokles blieb der Natur treu, da er *eine* Handlung *eines* Ortes und *einer* Zeit bearbeitete; Shakspeare konnt' ihr allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle die Oerter und Zeiten wälzte, wo sie — nun, wo

sie geschehen; und Gnade Gott dem kurzweiligen Franzosen, der in Shakspeare's fünften Aufzug käme, um da die Rührung in der Quintessenz herunter zu schlucken. Bei manchen französischen Stücken mag dies wohl angehen, weil da alles nur für's Theater versificiert und in Scenen schaugetragen wird; aber hier geht er eben ganz leer aus. Da ist Weltbegebenheit schon vorbei: er sieht nur die letzte, schlechteste Folge, Menschen wie Fliegen fallen; er geht hin und höhnt; Shakspeare ist ihm Aergerniß und sein Drama die dümmste Thorheit."

Sodann bespricht Herder noch das Widersinnige und Pedantische der französischen Dramaturgie in Bezug auf die Beobachtung der Einheit des Ortes und der Zeit, berührt die Nothwendigkeit einer Untersuchung: wie? auf welche Kunst- und Schöpferweise Shakspeare eine elende Romanze, Novelle und Fabelhistorie zu so lebendigen Ganzen habe umdichten können? was für Gesetze unserer historischen, philosophischen, dramatischen Kunst in jedem seiner Schritte und Kunstgriffe liege? kann darauf aber nicht näher eingehen, und gibt dafür nur einen Wink über die gewöhnlichen Classificationen seiner Stücke, womit er nicht einverstanden ist. Er schließt mit folgenden Worten:

„Trauriger und wichtiger (als die Erwägung der verkehrten Art, wie man Shakspeare's Stücke zu classificieren pflegte) wird der Gedanke, daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte; daß da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter, wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternatur so weit heraus sind, daß selbst Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, so viel ändern, auslassen, verstümmeln muß, und bald vielleicht, da sich alles so sehr verwischt und anderswohin neiget, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden und eine Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein wird, die jeder anstaunet und keiner begreift. Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo du, mein Freund, der du dich bei diesem Lesen erkennest und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmet, wo du noch den

süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unserer Sprache unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutsches Wirken laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hange. Und solltest du alsdann auch später sehen, wie unter deinem Gebäude der Boden wankt, und der Pöbel umher still steht und gafft oder höhnt, und die dauernde Pyramide nicht alten ägyptischen Geist wieder aufzuwecken vermag: — dein Werk wird bleiben und ein treuer Nachkomme dein Grab suchen und mit andächtiger Hand dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen: voluit! quiescit!"

Die zweite Hälfte dieser Schlußrede war an Goethe gerichtet und damit zugleich dessen „Götz von Berlichingen" der deutschen Nation angekündigt[72]); die trübe Ahnung, welche die erste Hälfte aussprach, hat sich aber zeither nicht erfüllt: Shakspeare's Werke leben in unsern Tagen nicht bloß auf der englischen, sondern auch auf der deutschen Bühne in ihrer unverwelklichen Jugendfrische fort; denn sie sind seit der Zeit, da Herder jene Worte schrieb, auch ein Eigenthum unsers Volks geworden, das, so lange es dem bessern Theil seiner Natur treu bleibt, nie vergessen wird, was es alles in dem Besten seiner heimischen dramatischen Litteratur ihrem Einfluß zu danken hat.

72) Herder hatte schon im Frühling 1772 die Handschrift des „Götz von Berlichingen" in Händen. Er schrieb damals von Bückeburg aus an seine Braut in Darmstadt: „Wenn Goethe wieder kommt (von Frankfurt nach Darmstadt zum Besuch), so grüßen Sie ihn doch recht sehr von mir; seinen braven „Berlichingen" will ich ihm nächstens schicken." Und zwei Monate später: „Ich schicke nächstens Goethens „Berlichingen" zurück, da wird er ihn wohl Mercken schicken, und dann werden auch Sie einige himmlische Freudenstunden haben, wenn Sie ihn lesen. Es ist ungemein viel deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit drin, obgleich hin und wieder es auch nur gedacht ist" (Aus Herders Nachlaß rc. 3, S. 251; 302).

Ueber

das Verhältniß Thüringens und Hessens

zur deutschen Litteratur,

und

über einige Ueberbleibsel der ältesten uns bekannten vaterländischen Poesie, die zu diesen Gegenden in einem sehr nahen Bezuge stehen.

Bei der Beschäftigung mit der Geschichte unserer Litteratur hat mir immer das Verhältniß recht merkwürdig geschienen, in welchem zu ihr der Theil des mittleren Deutschlands steht, den ich kurzweg mit den althergebrachten Namen Thüringen und Hessen bezeichnen will. Während hier nämlich seit länger als einem Jahrtausend die Wissenschaft mehr fast als in irgend einem andern Theile unsers Vaterlands Pflege und Förderung gefunden, die Dichtkunst aber in den Zeiten, wo sie entweder zu vollster Blüthe sich zu entfalten, oder doch einen neuen Aufschwung zu nehmen im Begriffe war, jedesmal eine vor allen übrigen bevorzugte Wohnstätte aufgeschlagen hat: dürfte auf diesem Landstriche, wenn mich nicht alles täuscht, im Laufe der Jahrhunderte so wenig ein Denker, wie ein Dichter ersten oder auch nur zweiten Ranges geboren sein. Daß bei dieser Erscheinung die Natur des Landes oder seine Geschichte im Spiele gewesen sind, wage ich kaum zu vermuthen, geschweige denn zu begründen und für Andere überzeugend zu machen; daß sie sich jedoch als eine Thatsache vertreten lasse, will ich, wenn auch nur andeutend, zunächst darzuthun versuchen.

Die Geschichte des eigentlich wissenschaftlichen Lebens in Deutschland hebt bekanntlich mit der Gründung der Klosterschulen an. Unter diesen war die älteste und auf die äußere Gestaltung und den wissenschaftlichen Geist aller übrigen einflußreichste die zu Fulda in Hessen. Ihre Einrichtung verdankte sie Alkuins Schüler, dem berühmten Hrabanus Maurus, der ihr seit 804 eine Reihe von Jahren vorstand und ihr gleich einen so großen Namen machte, daß von nah und fern Jünglinge, unter

ihnen auch der berühmte Otfried, dahin eilten, um seine Schüler zu werden. Hier wurden außer den eigentlich theologischen Studien auch die, in dem Trivium und Quadrivium begriffenen, weltlichen Wissenschaften, nebst den classischen Sprachen betrieben. Zugleich ward diese Schule eine Pflanzstätte für Ausbildung der deutschen Sprache, die neben der lateinischen zur Schriftsprache zu erheben, sich Hrabanus unter seinen Zeitgenossen mit vorzüglichem Eifer angelegen sein ließ. Er, wie es scheint, hielt zuerst seine Schüler zur Bezeichnung des Tones deutscher Wörter an; es gelang ihm und seinen Zeitgenossen auch, der barbarischen Nachlässigkeit im Deutsch- und Lateinischschreiben, die bis dahin in Deutschland geherrscht hatte, fast plötzlich ein Ziel zu setzen[1]). Er kann also mit vollem Rechte der Vater der Sprachstudien in Deutschland genannt werden. Und wenn nun in spätern Jahrhunderten, zumal seit der Reformation, gerade in diesen mittlern deutschen Ländern, wo sie ihren Anfang nahm, die classische Philologie ganz besondere Pflege gefunden hat, wenn gar in unsern Tagen die eigentlich deutsche Sprachwissenschaft von einem gebornen Hessen, so zu sagen, geschaffen, von einem Thüringer die ägyptische wenigstens bedeutend gefördert worden ist: so fühlt man sich leicht versucht, hierin ein sich immer kräftiger erweisendes Nachwirken jenes Geistes zu ahnen, der bereits zu Anfang des neunten Jahrhunderts in Fulda sich regte und die Richtung gleichsam im voraus bezeichnete, welche die Wissenschaft in den einst auch politisch eng verbundenen Ländern Thüringen und Hessen späterhin vorzugsweise verfolgen sollte.

Ich sage mit Absicht vorzugsweise. Denn wer möchte wohl behaupten, daß seit der Zeit, wo mit der Gründung von Universitäten eine höhere und allgemeinere wissenschaftliche Regsamkeit sich in Deutschland aufthat, diese beiden Landschaften darin hinter andern zurückgeblieben wären? Bereits im vierzehnten Jahrhundert ward, als die vierte Hochschule in Deutschland, die zu Erfurt errichtet, der sich späterhin in Thüringen Jena, in Hessen Gießen, Marburg und Rinteln anschlossen;

---

1) Vgl. Lachmann über althochd. Betonung ꝛc. S. 8.

und wem ist die großartige Einwirkung ganz unbekannt, die zu Ende des vorigen Jahrhunderts und zu Anfang des jetzigen von Jena aus auf das gesammte wissenschaftliche Leben der Deutschen erfolgte? Aber so wenig wie der große Denker in Königsberg, der die Umwälzung in der Philosophie einleitete, waren seine drei großen Nachfolger, die sich in der glänzendsten Zeit der Jenaer Universität auf ihr zusammenfanden, geborne Thüringer oder Hessen; ja von Albertus Magnus an bis auf Hegel, Schleiermacher und Herbart vermag ich in der langen Reihe namhafter deutscher Philosophen keinen einzigen Hessen, wenn nicht etwa den darnach benannten im J. 1397 verstorbenen Heinrich, und nur einen Thüringer, den zu Heldrungen geborenen und zu Göttingen gestorbenen Gottlob Ernst Schulze, nachzuweisen.

Größer ist freilich die Zahl der Männer aus diesen Gegenden, welche sich in der schönen Litteratur unseres Vaterlandes einen Namen gemacht haben. Hier begegnen uns zuerst im dreizehnten Jahrhundert außer Herbort von Fritzlar, von dem weiter unten nochmals die Rede sein wird, einige Liederdichter, wie Hetzbolt von Weißensee, Christian von Luppin, einer, der schlechthin der Düring heißt, der namenlose Verfasser eines Theils der Lieder über den Wartburgerkrieg, endlich der uns bloß dem Namen nach bekannte Haug von Salza; im sechzehnten und siebzehnten die Hessen Burkard Waldis, Dietrich von dem Werder, Everhard Guerner Happel und Johann Balthasar Schuppe, und die Thüringer Christoph Homburg, Georg Neumark, Joh. Georg Schoch, Christian Friedrich Hunold, und Erdmann Neumeister; endlich im achtzehnten und neunzehnten aus Hessen und Thüringen oder dem diesem zunächst östlich angrenzenden Landstrich Dan. Wilhelm Triller aus Erfurt; Joh. Heinr. Merck aus Darmstadt; Gotter, Schatz, H. A. O. Reichard, Manso, Jacobs aus Gotha selbst oder dessen Nähe; Neubeck aus Arnstadt; Ernst Wagner aus dem Meiningischen; Wilh. Heinse aus der Nähe von Ilmenau; Musäus aus Jena; Bertuch, Kotzebue und Vulpius aus Weimar; K. Gottl. Cramer aus der Nähe von Freiburg a. d. Unstrut; Zachariä und Wezel aus dem Sondershäusischen; von Brawe

und Müllner aus Weißenfels; Gruber aus Naumburg. Aber wer möchte heutiges Tages auch nur einem einzigen unter allen diesen Männern nachrühmen, daß er, wenn von deutschen Dichtern die Rede ist, in erster oder nur in zweiter Reihe mitzählte, sofern das Urtheil nicht von vorübergegangener, wenn auch noch so allgemeiner Beliebtheit und großer Berühmtheit abhangen soll, sondern von dem absoluten Werthe ihrer Werke und der Bedeutung, die ihnen bei der geschichtlichen Betrachtung und Darstellung unserer poetischen Litteratur eingeräumt werden kann? Es muß allerdings zugegeben werden, daß unsere Dichterverzeichnisse noch manche Namen enthalten, deren einstigen Inhabern wir die Heimath entweder gar nicht, oder bloß nach Muthmaßungen zu bestimmen vermögen. Dies würde jedoch fast nur von Dichtern aus früherer Zeit, vornehmlich aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert gelten, und wenn sich darunter auch noch Hessen und Thüringer verstecken mögen, so steht mindestens so viel fest, daß zu ihnen die großen oder gar größten Meister der erzählenden Dichtung und des Liedes nicht gehören. Auch ließen sich neben jenen eben aufgezählten Namen aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert noch die mancher andern Männer und auch Frauen aus Thüringen und Hessen anführen, wenn es hier darauf ankäme, alle zu nennen, die sich in diesen Landschaften irgendwie im Fache der schönen Litteratur producierend versucht haben; es möchten darunter aber wohl nur wenige sein, die in der Geschichte unserer Poesie mit den berühmtern unter den genannten auch nur in eine Linie zu stellen wären.

Wie durchaus verschieden erscheint dagegen das Verhältniß des deutschen Mittellandes zu unserer Dichtkunst, wenn wir uns wieder nach den vornehmsten Pflegestätten derselben in den einzelnen Epochen ihres Bildungsganges umsehen! Ich brauche kaum daran zu erinnern, welche dichterischen Kräfte seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von Süden, Westen und Nordosten in Weimar nach und nach zusammentrafen und unter der schützenden und fördernden Gunst eines hochsinnigen und geistvollen Fürsten im glücklichsten Wetteifer und

in regster Wechselwirkung ein neues Blüthenalter unserer Poesie herauf-führten. Die hohe, ja einzige Stellung, welche der kleine Ort unter allen deutschen Städten noch vor funfzig bis sechzig Jahren einnahm, und die er seinem Fürsten und den um ihn sich sammelnden Dichtern allein verdankte, ist jetzt selbst über die Grenzen unsers Vaterlandes hinaus unter den Gebildeten bekannt genug. Ich will daher lieber gleich auf zwei andere für die Geschichte unserer Litteratur wichtige Zeitabschnitte hinweisen, wo ebenfalls in Thüringen unter fürstlichen Gönnern die deutschen Dichter enger als irgend wo anders zusammentraten.

Der erste, von uns aus gerechnet, hebt bald nach dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts und unmittelbar vor dem Ausbruch des dreißig-jährigen Krieges an, mit dem Zeitpunkt, wo sich der deutschen Poesie, die bis dahin von allen Ständen geübt worden war, vorzugsweise oder vielmehr ausschließlich die Gelehrt-Gebildeten bemächtigten und ihr, nach Abstreifung ihres bis dahin mehr oder weniger bewahrten volks-mäßigen, freilich mit der Zeit unscheinbar und unsauber gewordenen Gewandes, ein neues, mehr feierliches und ins Auge fallendes, nur leider fremden Schnitt und ausländische Farbe verrathendes Kleid anlegten. Die Männer, denen wir diese für die Folgezeit sehr einflußreiche Umgestaltung deutscher Dicht- und Darstellungsweise zuzuschreiben haben, befanden sich bei ihren Bestrebungen in einem eigenen Zwiespalt. Einerseits nämlich empfanden die bessern unter ihnen — und hierin trafen sie mit der Gesinnung einiger wackern Fürsten und altadeligen Herren zusammen — das Schimpfliche und Gefährliche in der Hingabe an die Fremde, jener Sucht zur Aneignung und Nachahmung ausländischer Geschmacksweise, Sitte, Form und Sprechart, wozu damals bereits alles bei uns drängte: sie wollten also deutschen Sinn, deutsche Art, deutschen Charakter, wie in den Aeußerlichkeiten des Lebens, so auch in den Gemüthern wahren und festigen, vor allem Andern aber wollten sie dem Kleide des Gedankens, der Sprache, ihre von Alters angeerbte Reinheit und Kraft sichern, und zu diesem Ende verfielen sie darauf, eigene Gesellschaften und Verbrüderungen zu bilden, die sich mit erkann-

ter und ausgesprochener Absicht dem Ueberhandnehmen der Ausländerei entgegenstemmen, das Heimische aufrecht erhalten und schützen sollten. Andrerseits aber wurden die Dichter selbst unwillkürlich von ihrer Zeit und Umgebung nach jener Richtung hingetrieben, die sie bekämpfen wollten. So blieb alles, was sie für ihre Zwecke unternahmen, an Aeußerlichkeiten haften und verlor sich in Spielereien und Tändeleien, die selbst wieder, der Hauptsache nach, dem Auslande abgelernt waren. Aber sehr merkwürdig bleiben diese Dichter- und Sprachgesellschaften bei alle dem, wäre ihnen auch weiter nichts nachzurühmen, als daß sie in der Zeit von Deutschlands tiefster Erniedrigung noch die Sehnsucht nach der Ehre des Vaterlandes unter den Bessern lebendig erhielten und deutlich erkannten, daß dieselbe mit der Bewahrung heimischer Zucht und Sitte, der Reinhaltung der Sprache und dem Aufschwunge der Dichtkunst eng verbunden sei.

Die älteste und durch den Stand oder das Talent ihrer Stifter und Mitglieder erlauchteste und berühmteste dieser Gesellschaften, die sogenannte fruchtbringende oder den Palmorden, sehen wir nun im Jahr 1617 gerade wieder zu Weimar ins Leben treten, wohin auch ihr Sitz und Mittelpunkt, nachdem er eine Reihe von Jahren zu Köthen gewesen, vom Jahr 1651 bis 1662 verlegt wurde. Gestiftet von drei weimarischen Herzogen, zwei Fürsten von Anhalt und vier Herren von Adel, unter denen sich der erste deutsche Uebersetzer des Ariosto und Tasso, Dietrich von dem Werder, befand, zählte sie bis zum Jahr 1662 unter ihren Mitgliedern einen König und Pfalzgrafen, drei Kurfürsten, neunzig Herzoge und andere fürstliche Häupter, fünf und neunzig Grafen und Freiherren; von namhaften Dichtern aber Martin Opitz, Andr. Gryphius, Aug. Buchner, G. Phil. Harsdörfer, Siegm. von Birken, Joh. Mich. Moscherosch, E. Chr. Homburg, G. Neumark, Joh. Rist, Just. G. Schottel u. A.: denen entweder ihre Geburt oder ihr schriftstellerischer Ruf die Aufnahme in die Genossenschaft verschafft hatten. —

Ungefähr vierhundert Jahre früher, als die mittelhochdeutsche Poesie

eben ihre schönste und reichste Blüthe im Volksepos, der kunstmäßigen Erzählung und dem Liede entfaltete, finden wir, wenn auch nicht in Weimar selbst, doch in dem heutiges Tages eng damit verbundenen Eisenach, an dem Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen, einige der größten und berühmtesten Dichter jener Zeit in einem so lebendigen Wechselverkehr mit diesem kunstliebenden Fürsten und unter einander, daß die Sage darin frühzeitig genug Wurzel schlagen, das Thatsächliche mit ihren Ranken und Geschlingen überspinnen und zu jenen wundersamen, noch immer nicht ganz enträthselten Gebilden auswachsen konnte, die uns unter dem Namen der Lieder vom Wartburgerkriege erhalten worden sind.

Schon bevor Hermann zur Landgrafenwürde gelangte, als er noch Pfalzgraf von Sachsen hieß und in Neuenburg (Freiburg) an der Unstrut seinen Sitz hatte, treffen wir an seinem Hoflager den ältesten unter den kunstmäßigen Dichtern dieses Zeitraumes, den Westphalen Heinrich von Veldeke. An dem Hofe zu Cleve hatte er bereits den größten Theil seines Hauptwerkes, der „Aeneide", nach einem französischen Vorbilde gedichtet, als es ihm entwendet wurde; erst neun Jahre später, wie er uns selbst berichtet hat, als er nach Thüringen gekommen war, verschaffte ihm der Pfalzgraf das angefangene Werk wieder und hieß es ihn vollenden, was zwischen 1184 und 1189 geschehen sein muß.

Zu Eisenach oder auf der Wartburg begegnen wir aber um das Jahr 1204 den beiden größten Dichtern des ganzen deutschen Mittelalters, dem Wolfram von Eschenbach und dem Walther von der Vogelweide; jener ohne Gleichen in der Erzählung, dieser nicht minder einzig im lyrischen Liede. Daß Wolfram, als er sein herrlichstes Werk, den „Parzival", dichtete, bereits in einem nähern Verhältniß zum Landgrafen stand, geht aus einer Stelle des Gedichts, worin er Hermann anredet, unwiderleglich hervor: als er einen Theil desselben abfaßte und vorlesen ließ (denn der Dichter selbst konnte nach eigenem Geständniß nicht lesen), muß er sich zu Eisenach oder Wartburg befunden haben.

Späterhin forderte ihn der Landgraf zur Bearbeitung einer kerlingischen Sage auf und verschaffte ihm dazu das französische Werk, worin sie enthalten war. Wolfram gieng auf den Wunsch seines Gönners ein und fieng wahrscheinlich noch am Thüringer Hofe sein zweites erzählendes Gedicht, den „Wilhelm von Oranse", an, wurde jedoch, nachdem der Landgraf schon früher gestorben war, durch den Tod, wie es scheint, an der Vollendung behindert. — Von Walther haben wir mehrere Gedichte, die an Hermann gerichtet sind und ein näheres Verhältniß zu demselben, so wie des Dichters Aufenthalt zu Eisenach bezeugen. Ein Spruch, den ich hier nach Simrocks Uebertragung mittheilen will, schildert uns das bewegte und fröhliche Leben am Hofe des Landgrafen und die Noth des Sängers, die er zu bestehen hat, ehe er Gehör erlangen kann:

Wer in den Ohren siech ist oder krank im Haupt,
Der meide ja Thüringens Hof, wenn er mir glaubt:
Käm' er dahin, er würde ganz bethöret.
Ich drang so lange zu, daß ich nicht mehr vermag,
Ein Zug fährt ein, ein andrer aus, so Nacht als Tag:
Ein Wunder ist's, daß da noch jemand höret.
Der Landgraf hat so milden Muth,
Daß er mit stolzen Helden, was er hat, verthut,
Davon ein jeder wohl als Kämpe stände:
Mir ist sein hohes Thun wohl kund,
Und gält' ein Fuder guten Weines tausend Pfund,
Doch niemand leer der Ritter Becher fände.

In einem andern Spruch, der im Dienste des Landgrafen gedichtet ist, preist Walther seinen Herrn noch mehr wegen seiner Freigebigkeit, oder wie es damals hieß, Milde, und man hört es aus des Dichters Worten deutlich genug heraus, daß er selbst diese fürstliche Milde wiederholt erfahren habe. Hier heißt es nämlich:

Ich bin des milden Landgrafen Ingesinde:
Ich halt' es so, daß man mich immer bei den Besten finde:
Die andern Fürsten alle sind wohl mild, jedoch
So stäte sind sie's nicht: er war es einst und ist es noch.
Drum kann er besser als die Andern mild gebahren:
Er ist im Launenwechsel unerfahren:

Wer heuer prunkt und ist doch über's Jahr so karg als je,
Deß Lob ergrünt und falbet wieder gleich dem Klee:
Thüringens Blume scheinet durch den Schnee;
Lenz und Winter blüht sein Lob wie in den ersten Jahren.

Minder berühmt als Wolfram und Walther sind zwei andere erzählende Dichter, die gleichfalls in Beziehung zum Thüringer Hofe standen und von Hermann zur Abfassung zweier uns bekannter Werke aufgefordert wurden. Der eine ist der bereits genannte Hesse Herbort von Fritzlar, der den Stoff zu einem Gedicht vom trojanischen Kriege in einem welschen Werke von dem Landgrafen empfieng; der andere Albrecht von Halberstadt, der diesem Fürsten nach seiner Niederlassung in Thüringen eine deutsche Umbildung der ovidischen Verwandlungen widmete, wovon uns indeß, außer dem Prolog, nur eine spätere Um- und Ueberarbeitung geblieben ist.

Weiter wüßte ich keinen Dichter zu nennen, dessen Aufenthalt am Thüringer Hofe zu Hermanns Zeit entweder durch sein eigenes oder durch das Zeugniß eines Gleichzeitigen außer Zweifel gesetzt würde. Vermuthen läßt sich aber, daß nicht bloß der Kunstdichtung, sondern auch dem edlern epischen Volksgesang der Eingang in die Wartburg unverwehrt war, zumal wenn wir zufolge einer scharfsinnigen Wahrnehmung Lachmanns von den auf uns gekommenen Nibelungenhandschriften einer, wegen der darin durchbrechenden Spracheigenheiten, thüringischen Ursprung werden zuschreiben und glauben dürfen, daß sie für den landgräflichen Hof angefertigt worden sei. Darf man ferner der Sage trauen, die mit ihrem Zeugniß wenigstens in die letzten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts hinaufreicht, so befanden sich um das Jahr 1207 zu Wartburg außer Wolfram und Walther noch von andern namhaften, uns auch anderweitig bekannten Dichtern ein Reinmar, welches aber kaum, wie das Gedicht vom Wartburgerkriege will und die jüngern Ueberlieferungen nacherzählen, der von Zweter gewesen sein kann, sondern nur etwa einer der beiden ältern Meister dieses Namens, also entweder Reinmar der Alte, oder Reinmar der Fiedler; dann Biterolf und

Heinrich, genannt der tugendhafte Schreiber, und außerdem noch Heinrich von Ofterdingen und Klinsor, von denen jedoch noch immer nicht ausgemacht ist, wie viel Anspruch an sie die Geschichte, wie viel die Sage zu machen hat.

Ich will hier von den in lateinischer und deutscher Prosa, so wie in den gereimten Lebensbeschreibungen der heil. Elisabeth uns zugekommenen Berichten über den sogenannten Wartburgerkrieg nicht weiter reden, da sie ihrem allgemeinen Inhalte nach hinlänglich bekannt sind. Noch weniger mag ich die darnach benannten Lieder, welche unter den Namen jener sieben im poetischen Wettkampf auftretenden Sänger in den Singschulen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts umgiengen, näher zur Sprache bringen. Lieber will ich die Aufmerksamkeit gleich für ein Paar andere Erscheinungen aus einer weit frühern Zeit zu gewinnen suchen, die auch in einem sehr nahen Bezuge zu Hessen und Thüringen stehen.

Wenn seit der Zeit, wo in der Geschichte unserer Poesie die Namen der Dichter aus dem Dunkel herauszutreten beginnen, jene deutschen Mittelländer weniger durch Dichter, die sie selbst hervorgebracht haben, als durch ihre kunstliebenden Fürsten, welche die bedeutendsten Talente aus benachbarten oder entferntern Gegenden an sich zu ziehen und an ihren Hof zu fesseln verstanden, für die Entwickelung und Gestaltung der deutschen Dichtkunst merkwürdig geworden sind: so sind sie es für eine frühere Periode, wo die Persönlichkeit der Dichter, sofern sie nicht Geistliche waren und kirchliche Stoffe behandelten, noch bis auf völlige Namenlosigkeit hinter den dargestellten Gegenständen zurücktrat, dadurch vor allen andern deutschen Ländern geworden, daß die einzigen Ueberbleibsel des damals nur noch in vereinzelten Liedern fortlebenden und sich fortbildenden Volksepos in ihrer Mundart uns aufbehalten und an zwei Orten aufgefunden sind, von denen der eine in Hessen liegt, der andere, wenn er nicht mehr zu Thüringen gerechnet werden sollte, doch ganz hart daran stößt. Ich meine hiermit das sogenannte „Hildebrandslied“ und zwei kleine Gedichte aus dem deutschen Heidenthum,

jenes wahrscheinlich zu Fulda und bereits vor längerer Zeit gefunden, diese erst im Spätherbst 1841 zu Merseburg entdeckt und bekannt gemacht.

Die Handschrift des Hildebrandsliedes, die gegenwärtig in Cassel aufbewahrt wird, und von der ein bis auf die allergeringsten Kleinigkeiten getreues Facsimile von Wilh. Grimm gefertigt ist, besteht aus der ersten und der letzten Folioseite einer Pergamenthandschrift, die außerdem ein Paar Stücke der Vulgata enthält. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß diese eher als das deutsche Gedicht geschrieben, die beiden anfänglich leer gelassenen Seiten aber späterhin zur Aufzeichnung des letztern benutzt worden sind. Entdeckt wurde es von Eccard, der es auch 1729 im ersten Bande seiner „Commentarii de rebus Franciae Orientalis", mit einer Schriftprobe, Einleitung, lateinischen Uebersetzung und Erläuterung, abdrucken ließ. Achtzig Jahre später wurde es aufs neue von Reinwald im „Neuen litterarischen Anzeiger" herausgegeben und commentiert. Beide, Eccard und Reinwald, hielten es für niederdeutsche Prosa, und Bouterwek führte es noch 1812 als Fragment eines alten Ritterromans aus der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts an, wollte aber die Sprache nicht mehr für rein niederdeutsch gelten lassen. Jedoch bereits ein Jahr früher hatte J. Grimm im zweiten Bande des „Museums für altdeutsche Litteratur und Kunst" S. 314 bemerkt, daß sich in dem Fragment die Allitteration bestimmt nachweisen lasse, und 1812 führte er den Beweis davon in der mit seinem Bruder gemeinschaftlich besorgten Ausgabe des „Liedes von Hildebrand und Hadubrand" und des „Wessobrunner Gebets." Drei Jahre darauf lieferte J. Grimm im zweiten Bande der „altdeutschen Wälder" eine in manchen Einzelnheiten, besonders in der Versabtheilung, abgeänderte Herstellung des Textes mit Erläuterungen, hier, wie in seiner ersten Ausgabe, noch an der Voraussetzung festhaltend, dieses Ueberbleibsel unserer ältesten Heldenpoesie sei fortlaufende, bis zum fehlenden Schluß fest zusammengefügte Erzählung, eine Ansicht, welche nach dem Erscheinen von Wilh. Grimms treuer Nachbildung der Originalhandschrift im Jahr 1830 zuerst von diesem selbst in den Götting. gelehrten Anzeigen desselben Jahres ange-

fochten, nachher von Lachmann in seiner am 20. Juni 1833 in der Berliner Akademie der Wissenschaften gelesenen Abhandlung über das Hildebrandslied widerlegt wurde. Seinem Scharfblick war es nämlich gelungen, in diesem Hildebrandsliede nur eine Reihe vereinzelter, vielleicht nicht einmal richtig geordneter, durch prosaische Zwischensätze hier und da zusammengehaltener Bruchstücke zu entdecken, wie er dieß in einer besonders gedruckten Textherstellung auch dem Auge erkennbar gemacht hat. Was seitdem für den Text und dessen Erklärung, namentlich in Grimms Grammatik und in W. Wackernagels altdeutschem Lesebuch, geschehen ist, besteht nur in Einzelnheiten, hat aber noch nicht alle Dunkelheiten und Schwierigkeiten gehoben, die sich hier und da im Ausdrucke darbieten.

Die Aufzeichnung dieser poetischen Bruchstücke mit den prosaischen Zwischensätzen verdanken wir vermuthlich zwei fuldaischen Mönchen; denn daß zwei verschiedene Hände dabei thätig gewesen sind, lehrt eine genauere Betrachtung der Schriftzüge. W. Grimm meinte, ein Dritter habe den Schreibern die Worte in die Feder gesagt, wozu Lachmann bemerkt hat, daß dieser Dritte dann schwerlich ein Sänger gewesen sein könne; denn wenn er sich auch der Worte nicht genau erinnerte, so hätte ein solcher doch wohl selbst so viel von der Kunst verstehen müssen, um den Schreibern das Gedicht in etwas vollkommnerer Form vorzusagen. Ihm ist es wahrscheinlicher, daß beide Aufzeichner, der eine, der den kleinern Theil des geistlichen Inhalts der Casseler Handschrift geschrieben hatte und nun die erste und die letzte leere Seite mit diesen unschätzbaren Bruchstücken ausfüllte, und sein Genoß dabei, von welchem nur acht Zeilen herrühren, sich mit einander aus ihrer weltlichen Zeit her auf die Worte eines Liedes besannen, das sie sonst wohl von „bäurischen" Sängern gehört hatten.

Die Zeit der Aufzeichnung ist gewiß nicht später als in den Anfang des neunten Jahrhunderts zu setzen, also in die Blüthezeit der Schule zu Fulda; die Sprache ist eine dem Niederdeutschen sehr nahe stehende mitteldeutsche Mundart, in der thüringische Formen durchblicken; die

Versart die, worin alle deutschen Gedichte vor der Mitte des neunten Jahrhunderts abgefaßt zu sein scheinen, die allitterierende, mit der besondern Bestimmung, daß jeder Vers, von denen je zwei durch die Allitteration zusammengehalten werden, das Maaß von vier Hebungen weit strenger beobachtet, als dies in andern gleichzeitigen oder noch ältern Gedichten von derselben Bindeart der Fall ist. Die Allitteration, die bekanntlich auf dem Gleichlaut der Buchstaben beruht, mit welchen die am stärksten betonten Silben in den durch den Sinn sich hervorhebenden Wörtern zweier zusammengehörender Verse oder einer Langzeile anheben, wobei aber die einzelnen Vocalanlaute alle unter einander gleiche Bindefähigkeit besitzen, die Allitteration, sage ich, befaßt hier gewöhnlich drei, bisweilen aber nur zwei oder auch vier Silben. Ein Beispiel der ersten Art ist:

Hiltibraht joh Hadhubrant untar herjun tvēm,

wo die Silben Hilt —, Hadh — und her — in den Consonanten h allitterieren. Zwei gebundene Laute, nämlich die Consonanten s, sind gleich in der nächstfolgenden Langzeile:

sunufatarungōs iro saro rihtun;

vier ganz gleiche in:

dat Hiltibrant hētti mīn fater: ih heittu Hadubrant,

oder mit sich kreuzender Bindung durch die Consonanten f und w:

fōhēm wortum, hver sīn fater wāri.

Einigemal bricht indeß auch schon der Endreim neben der Allitteration durch, der bald nachher diese ganz aus der deutschen Poesie verdrängte, einmal sogar in einer Zeile, die gar keine Allitteration hat:

dat sagētun mī ūserē liutī,

eine Zeile, die mehr als alles Uebrige thüringisch-hessische Abkunft durch die Form mī für mir bezeugt.

Durch ihren Inhalt greift diese Dichtung in den Sagenkreis von Dietrich von Bern ein. Der alte Hildebrand, mit Dieterich von Otacker vertrieben, kehrt nach dreißig Jahren heim, begegnet seinem als Kind zurückgelassenen Sohne Hadubrand, der einzelne dem einzelnen, und wird

von diesem gezwungen, mit ihm zu kämpfen. Ich will hier Lachmanns Uebersetzung mit einigen eingeschobenen Erläuterungen geben:

„Ich hörte das sagen, daß sich herausforderten im Zweikampf Hiltibrant und Hadhubrant zwischen zweien Heeren. Sohn und Vater besorgten ihre Rüstungen, sie bereiteten ihre Schlachtkleider, gürteten sich die Schwerter an, die Helden, über die Ringe (d. h. Panzer), da sie zum Gefecht ritten. Hiltibrant sprach —, er war der stolzere Mann, an Geist der klügere; er hub an zu fragen, mit wenigen Worten, wer sein Vater wäre der Leute im Volke, oder welches Geschlechtes du seiest. Wenn du mir einen sagst, ich weiß mir die andern, du Kind im Königreiche: kund ist mir alles Menschenvolk. — Hadubrant sprach, Hiltibrants Sohn: Das sagten mir unsere Leute, alte und kluge, die vorlängst dahin waren (d. h. die längst starben), daß Hiltibrant geheißen habe mein Vater: — ich heiße Hadubrant."

Hier haben wir wahrscheinlich eine Lücke in dem Gedicht anzunehmen, indem das zunächst Folgende zu der Voraussetzung berechtigt, Hiltibrant habe sich als Hadubrants Vater zu erkennen gegeben, bevor dieser, Zweifel in Hiltibrants Aussage setzend, in seiner Rede also fortfahren konnte:

„Vordem gieng er ostwärts (er floh Otachers Haß) fort mit Theotrih, und seiner Männer viel. Er verließ im Lande elend sitzen die Frau im Hause, unerwachsenes Kind, erblos — (er ritt gen Osten fort) — das Volk. Nachher traf Theotrihhen Verlust meines Vaters. Das war so freundloser Mann: er war auf Otacher allzu ergrimmt; der Männer liebster war er Theotrihhe; immer an des Volkes Spitze: ihm war immer Gefecht zu lieb: bekannt war er . . . . . kühnen Männern: ich glaube nicht mehr, daß er lebt."

Diese letzte Hälfte der Rede Hadubrants, bemerkt Lachmann, hart und starr, aber richtig in der Gedankenverbindung, würde nach unserer Sprechweise etwa so lauten: Hildebrand floh mit Dietrich vor Otackers Haß: nachher verlor ihn Dietrich. Hildebrand war ohne Freunde, auf

Otacker zürnend und geliebt von Dietrich, immer an der Spitze des Heers und zu kampfbegierig: er kann nicht mehr am Leben sein. —

Hier deuten die letzten Worte, welche in Prosaform dastehen, wieder eine Lücke im Gedicht an. In ihr mochte erzählt sein, daß Hadubrand auf den Zweikampf drang und etwa sagte: ich entzog mich nie, feige wie du, dem angebotenen Zweikampfe; worauf wieder in einem gleich zu Anfang mannigfaltige Störungen und Ausfälle des Ursprünglichen verrathenden Bruchstücke Hildebrands Antwort erfolgt:

„Gott vom Himmel, wahrlich noch viel weniger strittest du jemals einen Streit mit einem so nah verwandten Mann", — woran sich dann die weitere Erzählung anschließt:

„Da wand er (nämlich Hildebrand) vom Arme gewundene Ringe, von einem Kaisering (byzantinischer Goldmünze) gemacht, wie sie ihm der König gab, der Hunen Herr, (sprechend): daß ich dir's nun mit Huld gebe. Hadubrant sprach, Hiltibrantes Sohn: Mit dem Wurfspieß wird der Mann Gabe empfahen, die Spitze gegen die Spitze. Du bist dir, alter Hun, allzu klug, reizest mich .... mit deinen Worten, willst mich mit deinem Speere werfen (d. h. du lockst mich mit deinen Worten, aber du willst mich mit deinem Speere werfen). Du bist ein so gealterter Mann, wie du ewigen Betrug verführtest (oder uns verständlicher: je älter du bist, je mehr hast du Zeitlebens betrogen). — Das sagten mir Seefahrende westwärts über den Wendelsee, daß man Krieg vernahm: todt ist Hiltibrant, Heribrants Sohn. — Hiltibrant sprach, Heribrants Sohn: Wohl sehe ich an deinen Rüstungen, daß du hast daheim einen guten Herrn, daß du noch durch diese Obrigkeit nicht verbannt worden bist. Wehe nun, Herrscher Gott, Wehschicksal geschieht! Ich wallte der Sommer und Winter sechzig außer dem Lande, wo man mich immer bestimmte in die Schaar der Schützen, daß man mir nirgend an einer Stadt den Tod befestigte: und nun muß mich mein trautes Kind mit dem Schwerte hauen, treffen mit seiner Hacke, oder ich ihm zum Tode werden! Du kannst ja leicht, wenn dein Muth etwas taugt, an einem eben

so stolzen Mann Rüstung gewinnen, Raub erbeuten, wenn du da irgend Recht hast."

Auf diese Rede des Vaters, der Sohn werde leicht einen andern Mann zu bekämpfen finden, den er anzugreifen mehr Recht habe, fehlt die Erwiederung. In dem Folgenden erklärt sich der Vater zum Kampfe bereit.

„Der sei doch nun der feigste der Ostleute, der dir nun Krieg weigere, da dich's so wohl gelüstet. Die handgemeine Schlacht versuche, den Kampf, wer von uns sich heute der Beuten rühmen solle, oder dieser Brünnen (Panzer) beider walten. Da ließen sie zuerst mit Eschen schreiten (d. h. die Rosse mit den Eschenspeeren), mit scharfen Schauern, daß es in den Schilden stand (d. h. stecken blieb). Dann traten sie zusammen die Schwertschwinger (?); sie hieben schmerzlich weiße Schilde, bis ihnen ihre Linden (d. i. Schilde aus Leder und Lindenbast) klein wurden gemacht, und nicht zu den Bäuchen . . . ."

Hier bricht unser Gedicht ab; den Ausgang des Kampfes erfahren wir hier nicht. Nach spätern Darstellungen der Sage besiegt der Vater den Sohn, versöhnt sich mit ihm, und beide reiten auf die Burg zu Gattin und Mutter.

In dem Hildebrandsliede besitzen wir bis jetzt das einzige Ueberbleibsel eines altdeutschen Heldenliedes aus der Periode unserer Litteratur, die dem zwölften Jahrhundert voraufgieng; und je sicherer wir in der Annahme sein dürfen, daß unser Heldenepos im neunten und zehnten Jahrhundert bereits in voller Blüthe stand, desto unschätzbarer sind uns diese Bruchstücke, weil sie uns vorzugsweise die Umrisse und Farben zu dem Bilde liefern müssen, das wir uns von dieser Art der Poesie jetzt zu entwerfen vermögen. Darnach aber, so wie nach dem, was wir aus den durch ihren Inhalt dem althochdeutschen Heldenepos nah verwandten alten Eddaliedern und der altsächsischen, den Ton der alten Volkspoesie noch ziemlich festhaltenden Evangelienharmonie zu diesem Behufe entnehmen können, scheinen vor dem zwölften Jahrhundert in Deutschland noch keine größern Dichtungen bestanden zu haben,

die in fortlaufender, geordneter Erzählung und planmäßiger Entwickelung eigentliche Heldensagen von mehr oder minder bedeutendem Umfange wiedergegeben hätten. Vielmehr werden diese Stoffe wohl nur in einzelnen Liedern dargestellt worden sein, die zwar das lebendige Bewußtsein von einem ganzen Sagenkreise bei den Zuhörern voraussetzten, sich auch wohl auf einander bezogen, aber immer nur eine einzelne Handlung oder Begebenheit aus der Masse heraushoben und diese in gedrängter, oft springender, nie bei einem Punkte lange verweilender und leicht in dramatische Lebendigkeit übergehender Erzählung veranschaulichten. Dabei scheint dieser Poesie früh ein Vorrath von wiederkehrenden Wendungen, Umschreibungen und bildlichen Ausdrücken eigenthümlich gewesen zu sein, der den Sängern die poetische Umkleidung des Stoffes erleichterte, auf der andern Seite aber auch die individuelle Ausmahlung von Charakteren, Handlungen und Situationen hemmte und eine gewisse Schroffheit und Starrheit in diese Darstellungsweise brachte[2]), wie sie auch unser Hildebrandslied nicht verläugnen kann. —

Wenden wir uns jetzt zu den Merseburger Gedichten.

Als J. Grimm 1835 seine „deutsche Mythologie" in der ersten Bearbeitung herausgab, konnte er das einstmalige Dasein einer reichen Götterwelt in der Vorstellung unserer heidnischen Vorfahren, sofern dabei nur von den eigentlichen Deutschen, und nicht zugleich von ihren scandinavischen Stammverwandten, die Rede sein sollte, durch kein einziges schriftliches Zeugniß in deutscher Sprache, das noch in die Heidenzeit zurückreichte, beweisen; und es gehörte die ganze staunenswürdige Gelehrsamkeit, der feine Tact, das wunderbare Ahnungsvermögen, endlich der seltene Scharfsinn und die glänzende Combinationsgabe des verehrten Begründers einer vaterländischen Alterthumswissenschaft dazu, aus den scheinbar entlegensten Gebieten der Litteratur, aus der Sprache, den Sitten, der Geschichte, den Sagen und Märchen, dem Aberglauben, den Bezeichnungen von Naturerscheinungen, Oertlichkeiten, Thieren,

2) Vgl. Lachmann „Ueber das Hildebrandslied" S. 2 ff.

Pflanzen, Gesteinen und Sternbildern die Ergebnisse zu gewinnen, die er in jenem unvergleichlichen Buche niedergelegt hat. Was damals noch niemand zu hoffen wagte, Bestätigung der grimmschen Sätze durch aufgefundene Gedichte mythischen Inhalts aus dem deutschen Heidenthume, das fand schon wenige Jahre später auf die überraschendste Weise Statt. Professor Waitz, im Herbst 1841 auf einer Reise begriffen, um für die von Pertz herausgegebenen „Monumenta Germaniae historica" Handschriften in den Stiftsbibliotheken und Archiven zu Zeitz und zu Merseburg aufzusuchen oder zu vergleichen, fand an letztgenanntem Orte in einer Handschrift, welche der Bibliothek des Domkapitels angehörte, und die nur bekannte kirchliche Stücke zu enthalten schien, auf einem Blatte in schöner Schrift des neunten Jahrhunderts die schon anderweit bekannte deutsche Entsagungsformel, wie sie den Täuflingen unter den neubekehrten Heiden vorgelegt wurde, weiterhin aber auf einem andern Blatt und von einer andern Hand, die mit Sicherheit dem Beginne des zehnten Jahrhunderts beigelegt werden durfte, mitten unter kirchlichen und frommen Sätzen zwölf altdeutsche Zeilen, in denen J. Grimm, dem sie mitgetheilt wurden, alsbald zwei von einander unabhängige, alliterierende Gedichte, offenbar heidnischen Inhalts, anerkannte. Bereits am 3. Februar 1842 las Grimm darüber in der Berliner Akademie der Wissenschaften, und nicht gar lange darauf erschien diese Vorlesung unter dem Titel: „Ueber zwei entdeckte Gedichte aus der Zeit des deutschen Heidenthums, nebst einem getreuen Facsimile der Handschrift", im Druck, so daß noch im Laufe des Sommers ein anderer Gelehrter, W. Wackernagel, seinem eben fertig gewordenen Wörterbuch zum altdeutschen Lesebuch in der Vorrede eine Revision des Textes und eine theilweise von der grimmschen abweichende Erklärung desselben anzufügen vermochte.

Ich will, da beide Gedichte nur von so geringem Umfange sind, sie in der Ursprache und Uebersetzung mittheilen. Das erste, von Grimm „Idisi", d. i. Nymphae, überschrieben, lautet so:

Eiris sâzun idisi, sâzun hera duoder,
sumâ hapt heptidun, sumâ heri lezidun,
sumâ clûbôdun umbi cuoniowidi,
insprincg haptbandun, invar wîgandun;

nach Grimms lateinischer Uebersetzung: ,,Olim sedebant nymphae, sedebant huc atque illuc, aliae vincula vinciebant, aliae exercitum morabantur, aliae colligebant serta, insultum diis complicibus, introitum heroibus''; — wogegen Wackernagel, mit zwei geringen Abänderungen im Text, deren eine noch dazu durch die Handschrift begünstigt wird, und der Ueberschrift: „Zauberspruch über die Fesseln eines Kriegsgefangenen", übersetzt: „Vormals saßen Weiber, saßen her (und) hin: die einen Fesseln fesselten, die andern das Heer aufhielten, die andern pflückten nach Kniestricken. Entspringe den Fesselbanden, entgehe den Feinden!"

Die Hauptabweichung beruht auf der verschiedenen Auffassung der letzten Zeile. Wir werden jedoch, da; wie wir später sehen werden, die Bestimmung dieser Verse zu einer Zauberformel wohl keinem Zweifel unterliegt, der wackernagelschen Auffassung und Uebersetzung den Vorzug geben müssen, indem sich Grimm selbst in der zweiten Ausgabe seiner deutschen Mythologie[3]) für sie entschieden hat. Beide Gelehrte stimmen aber darin überein, daß die Idisi hier nicht bloß Weiber schlechthin bedeuten, wie anderwärts, sondern Weiber göttlicher Art, Schlachtjungfrauen oder Valkyrjen. Den Beweis hat Grimm in seiner Vorlesung mit Beziehung auf die erste Ausgabe seiner Mythologie geführt[4]).

Wenn jedoch noch jemand zweifeln könnte, daß in diesen Versen wirklich ein Denkmal aus dem deutschen Heidenthum uns vorliege, so wird er jedes Bedenken bei dem zweiten Stücke aufgeben müssen, das aus folgenden acht allitterierenden Langzeilen besteht, von Grimm über-

3) S. 1180. — 4) Vgl. auch die zweite Ausg. S. 372 ff.

schrieben: „Balderes volo“, d. i. Balderi equuleus, von Wackernagel: „Zauberspruch über den verrenkten Fuß eines Pferdes:

> Phol ende Wôdan vuorun zi holza,
> du wart demo Balderes volon sin vuoz birenkit;
> thu biguolen Sinthgunt, Sunnâ era suister,
> thu biguolen Frûâ Vollâ era suister,
> thu biguolen Wôdan, sô he wola conda,
> sôse bênrenki, sôse bluotrenki, sôse lidirenki,
> bên zi bêna, bluot zi bluoda,
> lid zi geliden, sôse gelimida sin;

nach Wackernagels Uebersetzung, die von Grimms hier nicht abweicht: Phol und Wôdan begaben sich zu Walde: da ward dem Balders Fohlen sein Fuß verrenkt: da besprach ihn Sinthgunt (und) Sunnâ, ihre Schwester; da besprach ihn Frûâ (und) Vollâ, ihre Schwester; da besprach ihn Wôdan, wie er wohl verstand, so die Beinverrenkung, wie die Blutverrenkung, wie die Gliederverrenkung, Bein zu Beine, Blut zu Blute, Glied zu Gliedern, als ob sie geleimt seien.“

Hier haben wir zunächst den anderweitig schon lange für Deutschland feststehenden Hauptgott Wôdan, hochdeutsch Wuotan, nordisch Odhin; dann die aus der nordischen Mythologie bekannten, bis dahin für die deutsche mehr oder weniger nur gemuthmaßten Gottheiten Balder, Sonne, Folla (abundantia) und Freyja, in altdeutscher Form Frûâ, wenn nicht, wie Wackernagel will, in der Handschrift Frijâ gelesen werden muß, worauf allerdings unser nach der Göttin der Liebe genannter sechster Wochentag Freitag, früher Fritai, führt[5]); endlich zwei bisher auch dem Norden ganz unbekannte Gottheiten, eine männliche, Phol, und eine weibliche, Sinthgunt. Letztere bezeichnet dem Namen nach und als Schwester der Sonne wahrscheinlich ein wanderndes Gestirn; welches? wagt Grimm nicht zu bestimmen. Am räthselhaftesten war anfänglich Phol; doch ist auch dieser Name, nachdem er

5) Vgl. Grimms d. Mythologie, 2. Ausg. S. 112; 117 u. 276 ff.

einmal die Aufmerksamkeit erregt hatte, immer individueller und lebendiger aus dem Dunkel herausgetreten und als eine besondere Bezeichnung des Gottes Balder erkannt worden [6]).

Daß beide Gedichte erst im Anfang des zehnten Jahrhunderts in dem Merseburger Codex aufgezeichnet sein dürften, ist bereits bemerkt worden. In der Nähe ihres Fundortes müssen sie, der Sprache nach zu urtheilen, auch abgefaßt, wenigstens niedergeschrieben sein: denn die Sprachformen weisen an die Saale nach Thüringen hin, wo sich Althochdeutsches und Altsächsisches berührten. Ersterem stehen diese Verse näher als das Hildebrandslied, das entschiedener sich dem Altsächsischen zuneigt, namentlich in der Festhaltung des Consonanten t für das althochdeutsche, in den Merseburger Stücken vorfindliche z.

Wie ist es aber zu erklären, daß man zu christlicher Zeit, bei dem Ankämpfen der Geistlichkeit gegen alles, was mit dem alt-germanischen Götterglauben zusammenhieng, diese offenbar dahin einschlagenden Verse aufzeichnete? Ja noch mehr, wie konnte ein Mann geistlichen Standes — denn von einem solchen kann mitten unter kirchlichen Dingen die Aufzeichnung nur geschehen sein — es über sich gewinnen, dergleichen vor dem Untergange zu retten? Hierauf hat Grimm befriedigende Antwort gegeben.

„Den ersten Christen galten, wie in der deutschen Mythologie gezeigt ist, die heidnischen Götter für verhaßte, nicht für völlig machtlose Wesen. Selbst die Kirche war nicht abgeneigt, römische oder deutsche Gottheiten als bösartige Dämonen aufzufassen, deren ehemalige Herrschaft jetzt dem Reiche des wahren Gottes weichen müsse. Die heidnischen Götter traten zurück in einen schauerlichen Hintergrund, der ihre wohlthätigen Eigenschaften und selbst ihre alten Benennungen allmählich schwinden ließ, eine gewisse teuflische Macht

---

6) Vgl. J. Grimm in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum 2, S. 188; 252 und in der d. Mythologie, 2. Ausg. S. 205 ff.; 581.

und Einwirkung aber an die Stelle setzte. Und wie wir in noch späteren Zeiten allmählich ein System von Teufeln und Hexen sich entfalten sehen, dem die alten Götter und weisen Frauen der Heiden zum Grunde liegen, nach welchem aber wirkliche Zaubereien und Beschwörungen geübt wurden; so werden auch jene heidnischen Lieder mit den verrufenen Götternamen frühe schon als ein nicht gerade unstatthaftes Mittel zu Heilungen und Besprechungen gegolten haben. Es ist beinahe nicht zu zweifeln, gar manche solcher Zauberformeln, wie sie die meistens mündliche Ueberlieferung folgender Jahrhunderte noch mehr entstellt, aber doch fortgepflanzt hatte, beruhen ihren fast immer erzählenden Eingängen nach auf heidnischen Liedern und Weisen, nur daß nach und nach an den Platz der alten Eigennamen absichtlich verdrehte, ersonnene oder anders woher entlehnte traten."

Wer gegen diese Erklärung Bedenken tragen könnte, wird es aufgeben, wenn er erfährt, daß der gesammte Inhalt des zweiten Gedichts in einer solchen jungen Zauberformel auch wirklich herauszuerkennen ist, und zwar in einer, die in einer von Merseburg weit entlegenen Gegend, in Scandinavien, erst im vorigen Jahrhundert aufgezeichnet worden und in der Uebersetzung also lautet:

„Jesus ritt zur Heide, da ritt er das Bein seines Fohlens entzwei. Jesus stieg ab und heilte es; er legte Mark in Mark, Bein in Bein, Fleisch in Fleisch, er legte darauf ein Blatt, daß es in derselben Stelle bleiben sollte“ [7]).

Man sieht, hier sind unter dem Einfluß des Christenthums die heidnischen Gottheiten der Person Jesu gewichen, in welchem Balder, der Besitzer des Fohlens, und der zauberkundige, heilende Wodan zusammenfallen. Die Idee ist dieselbe, wie in dem heidnischen Gedicht, ja zum Theil selbst der wörtliche Ausdruck. Was aber besonders merkwürdig ist, dieselbe Idee finden wir in fast tausendjährigem

---

7) Vgl. J. Grimm, d. Mythol. 2. Ausg. S. 1180 ff.

Abstande an den Ufern der Saale und in Norwegen auftauchen. Ist dies nicht Beweises genug, daß wir in unserm Gedicht Vorstellungen festgehalten sehen, welche dem ganzen heidnischen Germanenthum eigen und vertraut waren?

Fragen darf man zuletzt noch: wie kam der Schreiber, dem wir diese Stücke in dem Merseburger Codex verdanken, zu ihnen? Es bleiben als Antwort nur zwei Annahmen übrig, wenn man erwägt, daß Thüringen bereits im achten Jahrhundert, Sachsen aber im Beginn des neunten bekehrt worden waren. Entweder fand der Geistliche zu Anfang des zehnten Jahrhunderts unsere Zaubersprüche schon anderswo aufgezeichnet und schrieb sie bloß ab, oder er empfieng sie aus mündlicher Ueberlieferung. Grimm neigt sich zu der zweiten Annahme, und ich denke, wir werden uns ihm anschließen können.

Andeutungen

über den

besonders erfolgreichen Antheil Preußens an der Neugestaltung der deutschen Litteratur

seit dem Ausgange des siebzehnten Jahrhunderts.

(Aus einem 1850 im Naumburger litterarischen Vereine gehaltenen Vortrage).

— — Die Litteratur eines Volks ist zu allen Zeiten das getreueste Abbild seines gesammten geistigen und gemüthlichen Lebens, seiner staatlichen und gesellschaftlichen Zustände gewesen: sie war es auch bei uns im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, sie ist es noch im neunzehnten. Deutschland hatte bereits in frühern Zeiten eine reiche poetische Litteratur besessen, die, aus dem Boden des allgemeinen Volksgeistes und Volkslebens entsprossen, zwar manches von außen eingeführte Impfreis ihren verschiedenen Verzweigungen eingesenkt erhielt, dabei aber immer noch in der Epoche ihres schönsten Wachsthums Blüthen und Früchte trug, in denen die Säfte des ursprünglichen Stammes unvermischt und unverfälscht fortwirkten; und selbst in dem, was die geimpften Zweige Schönes und Genußreiches ans Licht trieben, offenbarten sich damals an Gehalt und Form die zeugenden Kräfte des heimischen Bodens und der belebende Hauch der heimischen Luft noch kennbar genug. Die deutsche Prosalitteratur, zu jener Zeit erst in den Anfängen der Bildung begriffen und von dem die Wissenschaft beherrschenden Latein in einen nur engen Kreis mit ihrer Regsamkeit eingewiesen, hatte doch kurz vor dem Reformationszeitalter und noch viel mehr während desselben, als die deutsche Dichtung schon wieder tief gesunken war, einen kräftigen, durchaus volksthümlichen Aufschwung genommen. In der zweiten Hälfte des sechzehnten und im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, als die Begeisterung für die religiöse Wiedergeburt der Nation sich verkühlt, der beklagenswerthe Riß in der deutschen Kirche das ganze Vaterland in sich

gespalten hatte, artete die Dichtung bei uns, wenn man von einzelnen bessern Erscheinungen und namentlich von dem protestantischen Kirchenliede absieht, vollends in Rohheit und Geschmacklosigkeit aus, und die kaum erst erstarkte Prosa vermochte sich nun auch nicht der verdumpfenden Einflüsse des Zeitgeistes zu erwehren: sie trug bald Zeichen des Siechthums und des Verfalls in allen ihren Zügen.

Bis dahin hatte unsere poetische Litteratur, sowohl in der Zeit ihrer Blüthe, wie in den Perioden ihrer Verwilderung, wenn sich in ihr auch gewisse Gegensätze, zuerst zwischen geistlicher und weltlicher, sodann zwischen ritterlich-höfischer und eigentlicher Volks-Dichtung hervorgethan hatten, stäts einen im Ganzen volksmäßigen Charakter gehabt: ihre Pflege war nie einem einzelnen Stande ausschließlich anheimgefallen. Dies sollte sich unmittelbar vor dem dreißigjährigen Kriege und im Verlauf desselben ändern. Der protestantische Gelehrtenstand, der so lange nur in einzelnen seiner Mitglieder an der Förderung deutscher Dichtung und deutscher Prosa Theil genommen, im Ganzen und Großen aber nur die lateinische Sprache zum Mittel gebundener wie ungebundener Rede gebraucht hatte: dieser Stand, unterstützt von dem für geistige Bildung empfänglichern protestantischen Adel, unternahm es, den Deutschen zunächst eine neue poetische Litteratur in der Landessprache zu erschaffen. Sie erhielt gleich von Anfang an den Charakter des besondern Standes, von dem sie ausgieng, und lange Zeit blieb die deutsche Dichtung in Gehalt und Form fast durchgehends nur eine gelehrte und angelernte, die mit ihren Wurzeln überall sonst, nur nicht in dem innern deutschen Volksleben ruhte.

Der deutsche Gelehrtenstand hatte seit seinem Aufkommen seine geistige Heimath vorzugsweise in dem alten Italien und in Griechenland gesucht und gefunden; von der Zeit an, wo er sich zum Schöpfer und Pfleger unserer neuen Dichtung aufwarf, bürgerte er sich auch in den Niederlanden, in dem neuern Italien, in Spanien und ganz vorzüglich in Frankreich ein, gieng bei den Dichtmeistern und Theoretikern dieser Länder in die Lehre und beschenkte uns im Lauf eines Jahrhunderts zwar mit einer unermeß-

lichen Fülle poetischer Erzeugnisse aller Gattungen, aber, mit Ausnahme des geistlichen Liedes, fand sich wenig oder nichts darunter, das durch etwas mehr an deutschen Ursprung erinnerte als durch die Sprache. Die poetische Litteratur unsers Volks war das siebzehnte Jahrhundert hindurch in derselben schmählichen Abhängigkeit von der Fremde, eben so gelähmt für jede Art freier, selbständiger Bewegung, eben so verarmt an allem edlen nationalen Gehalt, ebenso ohnmächtig zur Hervorbringung des Großen und Würdigen, wie das politische Leben in dem allergrößten Theile unseres Vaterlandes. Die wissenschaftliche aber hatte sich noch nicht einmal in ihrer alleräußerlichsten Darstellungsform der lateinischen Fessel entwunden, und daß in den Hörsälen der Universitäten Vorträge in der Muttersprache, zumal über Gegenstände aus dem Gebiet der Facultätswissenschaften, gehalten werden könnten, war vor den achtziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts etwas schlechthin Undenkbares.

In diese Erstarrung und Verfremdung der Wissenschaft und der poetischen Kunst, in dieses pedantisch-gespreizte, hohle und irrsalvolle Wesen Regsamkeit und Fluß, Natur und Verstand, Gehalt und volksthümliche Lebensfülle zu bringen, das war die große Aufgabe, die gelöst werden mußte, wenn auch nur erst wieder der Grund zu einer einigermaßen selbständigen und eigenthümlichen Litteratur im neuern Deutschland gelegt werden sollte.

Bevor ich nun, wenn auch nur in bloßen Andeutungen, nachweise, wie die Lösung dieser Aufgabe zum nicht geringen Theil von Brandenburg aus, bald nach dem Siege des großen Kurfürsten bei Fehrbellin begonnen, und dann in immer mächtigerem Fortschritt von dem jungen Königreich Preußen aus gefördert wurde, muß ich zwei allgemeine Bemerkungen einfügen, weil sie mir den Weg, den ich zurückzulegen habe, verkürzen werden.

Erstens ist wohl zu beachten, daß von der Zeit an, wo Preußen einen bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung des litterarischen Lebens in Deutschland auszuüben beginnt, dasselbe fortwährend in zwei sich entgegengesetzten Richtungen diesen Einfluß bewerkstelligt hat: einmal

durch Anziehung und Aneignung vortrefflicher und wirkungsreicher Geisteskräfte, die in andern deutschen Ländern sich aufgethan, dort aber nicht die gehörige Würdigung gefunden hatten oder gar ausgestoßen worden waren; dann, wiewohl seltener, durch Abtretung einzelner seiner für die vaterländische Bildung bedeutend gewordener Männer an solche deutsche Landestheile, wo sich nach der jedesmaligen Lage der Dinge für sie gerade der günstigste Wirkungskreis öffnete.

Zweitens haben wir in Preußen vornehmlich vier Orte in's Auge zu fassen, in denen sich das litterarische Leben zu verschiedenen Zeiten oder auch zugleich zusammendrängte, und von wo es wiederum nach allen Seiten hin ausströmte: Berlin, Halle, Halberstadt und Königsberg. Ich werde im Folgenden bald den einen, bald den andern dieser Orte berühren und verweile zunächst einige Augenblicke bei Halle.

Diese Stadt hat, bevor sie der große Kurfürst seinen Erblanden einverleibte, in der Geschichte der deutschen Geistesbildung so gut wie gar keine Bedeutung gehabt, erlangt sie aber in hohem Grade schon kurze Zeit darauf durch die von Kurfürst Friedrich III. daselbst errichtete Universität. Denn von hier gieng nun ganz eigentlich die freie Bewegung aus, welche die Fachwissenschaften und die deutsche Gelehrsamkeit überhaupt dem pedantischen Zwange und dem geisttödtenden Wort- und Formelkram entreißen sollte, worin sie so lange befangen gewesen, wodurch ihnen jede belebende Einwirkung auf die Volksbildung abgeschnitten war. Zuvörderst geschah dies durch den neuen Geist, in welchem, und durch die neue Form, unter welcher zu Halle die beiden Wissenschaften aufgefaßt und gelehrt wurden, die den Menschen in der tiefsten Innerlichkeit seiner sittlichen und intellectuellen Natur zu befestigen und aufzuklären vor allen übrigen den Beruf haben, die Theologie und die Philosophie. Zwei Männer, dieselben, deren eifrigem Betreiben die neue Universität vorzugsweise ihre Entstehung verdankte, gaben hierzu den ersten und hauptsächlichsten Anstoß, Spener und Thomasius. Beide waren aus Sachsen nach Brandenburg herübergekommen, um sich dem dort herrschenden Glaubens- und Lehrzwange zu entziehen, der

zweite sogar als Flüchtling, weil er durch die Kühnheit seiner Lehrart und die Neuheit seiner Lehrform den unversöhnlichen Haß und die rachsüchtige Verfolgung der Leipziger Gelehrtenzunft auf sich geladen hatte. Spener gieng zwar selbst nicht nach Halle, er wirkte hier aber von Berlin aus durch seine Schüler und Freunde für die innerliche Belebung der theologischen Wissenschaft und für eine seelenvollere, wärmere Auffassung und Behandlung der evangelischen Wahrheiten. Thomasius dagegen, die Hauptzierde der neuen Universität, lehrte an ihr die Philosophie und die Rechts- und Staatswissenschaften; er wagte es unter allen deutschen Universitätsprofessoren zuerst, über diese Gegenstände deutsche Vorlesungen zu halten und deutsche Lehrbücher zu schreiben. Sein Deutsch war freilich noch immer unrein und nachlässig genug, allein das Beispiel war gegeben; er fand sofort in seiner unmittelbaren Nähe und bald auch in der Ferne Nachfolger, unter den nächsten in Halle selbst den würdigsten an Christian Wolff, dem es schon damals gelang, daß er die Philosophie und die mit ihr verwandten Wissenschaften in einem nicht bloß reinen, sondern auch gebildeten Deutsch reden lehrte. So war Halle zu Anfang des vorigen Jahrhunderts die erste und vorzüglichste Pflanzstätte in ganz Deutschland für eine freie, lebensvolle wissenschaftliche Thätigkeit und für höhere Volksbildung geworden; und zur selben Zeit hatte auch schon Aug. Herm. Francke dort die berühmten Anstalten gegründet, durch die er sich um das ganze Erziehungswesen im protestantischen Deutschland unmittelbar und mittelbar ein unvergängliches Verdienst erwarb.

Eine selbständige wissenschaftliche Litteratur konnte sich in Deutschland nur dann entwickeln, wenn die lateinische Form aufgegeben und der freien Bewegung des Gedankens der weiteste Spielraum gewährt wurde. Zu beiden war also in Halle unter König Friedrich I. der vielverheißende Anfang gemacht. Unter seinem Sohne wurden zwar den neuen Bestrebungen auf dem Gebiete der Theologie und der Philosophie die Schranken etwas enger zusammengerückt; allein unmittelbar nach dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen wurden sie so gut wie ganz

beseitigt, und von da an war auf lange Zeit jede Art wissenschaftlicher Forschung und Lehre, womit anderwärts leicht mehr oder weniger Gefahr verbunden gewesen wäre, in Preußen vor jedem Einschreiten und jeder Beeinträchtigung von oben her gesichert.

In ganz anderer Weise als der wissenschaftlichen mußte bei uns der poetischen Litteratur geholfen werden, wenn sie der Verwilderung entrissen werden sollte, worin sie trotz aller Gelehrsamkeit ihrer Pfleger doch wieder, nur auf einem andern Wege als die alte volksmäßige, im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts gerathen war. Dort waren mit der Abkehr von der lateinischen Sprache, die hier schon lange erfolgt war, und mit der Beseitigung der Schranken für die geistige Bewegung die Hindernisse weggeräumt, die ihrer freien Entwickelung von außen her entgegenstehen konnten; ihren Gehalt fand die Wissenschaft schon vor in den großen Gebieten aller Forschung, in der Religion, in der Geschichte, in der Natur und in dem reinen begriffsmäßigen Denken; und in der Auffindung und Ausbildung ihrer verschiedenen Darstellungsarten durfte sie mit Sicherheit erwarten, in demselben Maaße gefördert zu werden, in welchem sich in Deutschland der Sinn an reinen und schönen Kunstformen bildete. Aus unserer Dichtung dagegen konnte nur dann etwas werden, wenn sie erst von den Irrwegen abgebracht war, auf die sie nach und nach zu immer größerem Unheil bei ihrer Nachäffung des Auslandes gerathen war, und wenn ihr dann ein edler, volksthümlicher Gehalt geboten ward, der zur Zeit entweder gar noch nicht da war und also erst erschaffen werden mußte, oder den man in der Verblendung nicht zu finden verstand. Das Eine war nur möglich durch den Beistand der in sich erstarkenden Wissenschaft und namentlich durch eine sich auf sie stützende gesunde ästhetische Kritik, woran es bis zum Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts ganz und durchaus fehlte; zu dem Andern bedurfte es, außer der Weckung des vaterländisch-geschichtlichen Sinnes, großer, ruhmvoller Thaten und eines lebendigen Nationalgefühls. Hier führt uns die Erwägung der in Betracht kommenden Verhältnisse nach Berlin.

Was der deutschen Poesie zunächst und zumeist Noth that, um sie von ihren Verirrungen auf einen bessern Weg zu bringen, war Abstreifung des Schwulstes und der Unnatur der jüngern schlesischen, Erhebung aus der Plattheit und Wäßrigkeit der sächsischen Schule und Säuberung von dem Schmutz, der an ihr durch die Schuld einzelner theils beiden Schulen, theils auch gar keiner angehörigen Dichter haftete. Dieß leiteten praktisch zwei Männer ein, die unter dem großen Kurfürsten und seinem Nachfolger am Berliner Hofe hohe Aemter bekleideten, der Freiherr von Canitz, ein geborner Berliner, und der Oberceremonienmeister von Besser aus Kurland. Sie waren die ersten in Deutschland, die — zumal Canitz — den Franzosen aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. ablernten, ihren Werken mindestens eine äußerlich anständige und würdige Haltung zu geben und sie in eine reine, gewählte, zwar nicht gehobene, doch auch nicht zu gemeiner Plattheit herabsinkende Sprache zu kleiden. Ihnen schloß sich der Schlesier Neukirch an, als er nach Berlin kam, und bei ihm regten sich zugleich die ersten, freilich noch äußerst schwachen Anfänge einer Art von Kunstkritik. Indeß so wenig für die der französischen Regel des Boileau folgende Dichtweise Canitzens, wie für die auf französischer Lehre zunächst fußende Kunstkritik, war der geeignete Boden zu weiterer Wirksamkeit und Ausbildung in Berlin zu finden. Die rechten Orte dazu waren damals noch außerhalb Preußens: Hamburg, wo die deutsche Oper allen Unsinn, alle Unnatur und allen Schmutz der schlesischen Dichter mitsammt der ganzen platten Nüchternheit der sächsischen Schule in sich aufgenommen zu haben schien, und Leipzig, der Hauptstützpunkt für eben diese Schule. In jener Stadt trat nun schon kurz vor dem Jahr 1700 ein geborner Preuße, Christ. Wernicke (oder Warneck), der sich in der Welt und in fremder Litteratur mit offenem Sinn und scharfem Verstande umgesehen, in körnigen Epigrammen und in den dazu geschriebenen Vorreden und Anmerkungen gegen die schlechten Dichter seiner Zeit und deren ältere Vorbilder kühn in die Schranken; in Leipzig aber, dem litterarischen Mittelpunkt des Landes, das die classischen Studien zeither am eifrigsten gepflegt hatte, dem be-

deutendsten Handels- und Meßplatz im innern Deutschland, der sich unter allen unsern Städten damals des feinsten Welttons rühmen durfte: in Leipzig fand etwa fünf und zwanzig Jahre später ein anderer Preuße, Gottsched, das einträglichste Feld für seine langjährigen rastlosen Bemühungen um die nach französischer Kunstregel angelegte Disciplinierung und Einschulung der verwilderten deutschen Poesie. Er hatte seine Bildung in Königsberg erhalten, wo schon um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts deutsche Dichter sich Ruhm erworben hatten, wo sein Lehrer Pietsch dem Beispiel Canitzens gefolgt war, von wo er also gleich die Kunstlehre mitbrachte, der er in Leipzig und von da aus in allen Gegenden des Vaterlandes, wo die hochdeutsche Schriftsprache entweder schon im Gebrauch war, oder jetzt allmählich eingeführt wurde, für die Theorie und für die Ausübung auf eine Zeit lang Geltung zu verschaffen wußte.

Die Verdienste dieses Mannes um unsere Litteratur, anfänglich sehr überschätzt, späterhin noch viel ungebührlicher herabgesetzt, sind erst in der neuesten Zeit richtiger abgemessen und in das gehörige Licht gestellt worden. Er war es, der die äußerste Entartung der deutschen Gelehrtendichtung in den Häuptern und Anhängern der beiden herrschenden Schulen, wenn auch nicht zuerst, so doch mit dem meisten Erfolge bekämpfte, der die Sprache wieder von den vielen fremden, in sie eingedrungenen Bestandtheilen vielfach säuberte, der wissenschaftlichen Erforschung ihrer Geschichte breitere Bahn brach und überall Mittel und Wege suchte, dem Schrifthochdeutsch auch in die Landestheile Eingang zu verschaffen, die sich so lange noch gegen dessen Annahme gesträubt hatten; er war es ferner, der bei uns eine systematisch abgehandelte Theorie der Dichtkunst zuerst aufstellte, der das deutsche Theater der Regellosigkeit, der Rohheit und dem Schmutze entriß; er endlich, der ein festeres Band, als es zeither gegeben hatte, zwischen der poetischen Kunst und der wissenschaftlichen Erkenntniß, zwischen den beiden Hauptseiten der Litteratur, der poetischen und der prosaischen, knüpfte.

Allein alles, was Gottsched für die deutsche Dichtung zu leisten vermochte, lief am Ende doch nur darauf hinaus, daß er sie demselben

Regelzwang unterwarf, den sich die französische von da an, wo sie in ihr sogenanntes classisches Zeitalter eintrat, freiwillig auferlegt hatte. Die Wohlthat, die uns daraus erwuchs, daß unsere Dichter feststehende Kunstgesetze anzuerkennen und sich ihnen zu fügen anfiengen, wurde dadurch wieder aufgehoben, daß diese Gesetze mehr in willkürlicher Annahme als in dem Wesen der Kunst ihren Grund hatten, mehr aus Mißverstand als aus Einsicht in die Sache hervorgegangen waren, und daß durch ihre Einführung unsere poetische Litteratur auf's neue in die allergrößte Abhängigkeit von der Fremde gebracht ward. Und was nicht vergessen werden darf, bei allen Bemühungen und Erfolgen Gottscheds war für die Ausfüllung der geregelten Formen durch einen höhern geistigen und seelenvollen Gehalt gar nichts geschehen; ja es konnte bei der Art, wie er das Dichten selbst betrieb, und wie er es Andere lehrte, auch gar nicht dazu kommen, daß sich nur ein Bedürfniß darnach regte. Sobald sich demnach ein solches nur irgend sonstwie fühlbar machte, mußte auch Zweifel an der unbedingten Gültigkeit der gottschedischen Lehre und Praktik eintreten. Der zunehmende Zweifel aber auf der einen, die hartnäckige Zuversicht auf der andern Seite führten jene litterarischen Kämpfe herbei, in denen zuerst ein festerer Grund für eine eigentliche, binnen wenigen Jahrzehnten zu einer bewundernswürdigen Höhe sich ausbildende Kunstkritik gewonnen wurde.

Es ist gewiß nur zufällig, doch immer bemerkenswerth, daß die Bekämpfung des gottschedischen Geschmacks und der gottschedischen Dichtlehre gerade mit dem Jahre anhob, in welchem Friedrich II. den Thron bestieg. Außerhalb Preußens hatte Gottsched seine Schule zuerst gegründet, außerhalb Preußens, und zunächst von der deutschen Schweiz aus, sollte auch der Kampf gegen ihn angefangen werden; aber nur angefangen, wenigstens insofern dadurch etwas gewonnen wurde, und auch dabei war schon ein bedeutender mittelbarer Einfluß von Preußen her mitwirkend, indem Gottscheds Gegner in der Schweiz ihre philosophische Bildung vornehmlich aus den Werken Christ. Wolffs geschöpft hatten. Der eigentlich fruchtbringende Fortgang des Kampfes

dagegen konnte und sollte allein von dem der vollen Geistesfreiheit genießenden Preußen aus geführt werden.

Die erste in Preußen sich kund gebende Auflehnung gegen Gottscheds Grundsätze und Lehre geschah von Berlin aus durch Pyra, der in Halle studiert hatte und dort mit Sam. Gotth. Lange und G. Fr. Meier in freundschaftliche Verbindung gekommen war. Er ließ im J. 1743 einen „Erweis“ drucken, „daß die gottschedische Secte den Geschmack verderbe“; eine im nächsten Jahre ausgegebene Fortsetzung dieses „Erweises“ gieng noch weiter, indem darin Gottsched selbst angegriffen wurde. Bald darauf trat auch Meier zu Halle in kritischen Schriften gegen die Leipziger Schule auf. Er war ein Schüler Alex. Gottl. Baumgartens, der nach den Grundsätzen der wolff'schen Philosophie die Lehre vom Schönen, oder, wie er sie benannte, die Aesthetik, zuerst in ein System gebracht hatte, worüber er anfänglich in Halle, später auf der altbrandenburgischen Universität zu Frankfurt a. d. O. Vorträge hielt; und noch bevor Baumgarten selbst seine lateinisch geschriebene Aesthetik drucken ließ, die auf längere Zeit hin die vornehmste Richtschnur für die wissenschaftliche Beurtheilung poetischer Dinge wurde, gab Meier seine nach Baumgartens Heften in deutscher Sprache abgefaßten „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften“ heraus.

Unterdessen hatte in Halle auch die freiere Behandlung der poetischen Formen, welche Lange und Pyra mit zuerst gewagt hatten, drei jüngere akademische Freunde zur Nachfolge gereizt: Gleim, Uz und Götz. Sie sahen sich nach bessern Mustern um, als die von Gottsched empfohlenen waren; und fanden sie. Zu eignen poetischen Erfindungen waren von ihnen wohl Uz und Götz am glücklichsten begabt; gleichwohl hat Gleim sich ein viel größeres Verdienst um unsere Dichtung erworben, theils durch den unermüdlichen, man darf sagen begeisterten Eifer, womit er zuerst in Berlin, nachher in Halberstadt das dichterische Talent in Andern, wo er es fand oder auch nur zu finden glaubte, durch Wort und That, durch beifällige Aufmunterung und durch Unterstützungen

aller Art zu fördern suchte, theils und vorzüglich dadurch, daß er in seinen Grenadierliedern uns wieder zuerst Gedichte von einem lebensvollen nationalen Gehalte gab. „In Absicht auf lebendige Wirkung zur Förderniß junger Leute im litterarischen Thun und Treiben", bemerkt Goethe[1]), „war Gleim zu seiner Zeit in Deutschland schlechthin der Erste. Er fühlte einen lebhaften productiven Trieb in sich, der jedoch bei aller Stärke ihm nicht ganz genügte; deswegen gab er sich einem andern, vielleicht mächtigeren Triebe hin, dem nämlich, Andere etwas hervorbringen zu machen. Beide Thätigkeiten flochten sich während seines ganzen langen Lebens unablässig durch einander. Er hätte eben sowohl des Athemholens entbehrt als des Dichtens und Schenkens, und, indem er bedürftigen Talenten aller Art über frühere oder spätere Verlegenheiten hinaushalf, half er dadurch wirklich der Litteratur zu Ehren". An den Grenadierliedern gieng Lessing ein ganz neuer Begriff von lebendiger Lyrik, ja von lebendiger Poesie überhaupt auf: er erkannte nun den hohen Werth, welcher einem Gedicht daraus erwachse, daß es individuell wahr und von volksthümlichem Gehalt sei[2]).

Gleim war von Halle zunächst nach Berlin und Potsdam gegangen: hier wurde er mit Ew. v. Kleist bekannt und bestimmte ihn, sich neben den Waffen auch der Dichtkunst zu widmen. Er lernte Ramler kennen und fand den jungen Mann auf dem Wege zu einer Berufsart, die ihm nicht zusagte, und von der er ihn abzog, indem er ihn der Bahn zulenkte, auf der sich Ramler als Dichter und ästhetischer Kritiker Ruhm erwarb. Er vermittelte es noch endlich kurz vor seiner Uebersiedelung nach Halberstadt, daß Sulzer in Berlin eine Anstellung erhielt.

So war in Berlin bald nach dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen schon manches angeregt, anderes im Stillen vorbereitet, was

---

1) Werke 25, S. 293 f.; vgl. S. 80; 103 f. — 2) Vgl. die Vorrede Lessings zu den Grenadierliedern in d. sämmtl. Schriften 5, S. 101 ff. und dazu Danzel, Lessings Leben rc. 1, S. 337 f.

dieser Stadt einen bedeutenderen Einfluß auf die deutsche Litteratur verhieß, als er von hieraus zeither geübt worden war. Allein noch fehlte die höhere geniale Kraft, die sich zeigen und wirken mußte, wenn das deutsche Litteraturleben von jeder willkürlichen, der Fremde entlehnten Regel, von althergebrachten Vorurtheilen, von erschlaffender Selbstgenügsamkeit und von innerer Hohlheit befreit werden sollte. Sie war da von dem Augenblick an, wo Lessing in Berlin erschien.

Auch Lessing erhielten wir von Sachsen. Seinem Geburtslande hatte er vornehmlich eine tüchtige philologische und mathematische Schulbildung zu verdanken, die er sich in Meißen erwarb, die vertraute Bekanntschaft mit dem besten deutschen Theater, das es damals, in Folge der eine Zeit lang vereinten Bemühungen Gottscheds und des neuberschen Ehepaars, gab, und jenen geweckten, gewandten und geschmeidigen Ton der guten Leipziger Gesellschaft, der sich schon in seinen Jugendschriften vernehmlich macht. Zu dem jedoch, was ihn groß gemacht, wodurch er ganz eigentlich der glückliche Reformator der deutschen Litteratur, der wissenschaftlichen, wie der dichterischen, geworden ist, zu der kühnen und thatkräftigen Männlichkeit seines ganzen Wesens, konnte er nur in der Luft erstarken, die er in Preußen unter dem großen Friedrich einathmete; nur hier konnte die Fülle und Regsamkeit des öffentlichen Lebens seinem Geiste die Schwungkraft ertheilen, die ihn aller Beengung durch Vorurtheile und Herkömmlichkeiten enthob; nur hier vermochte er einen Höhepunkt der Anschauung zu gewinnen, der es ihm möglich machte, seinem klaren Blick jene alles durchdringende Schärfe anzueignen, sein Urtheil zu der unvergleichlichsten Sicherheit auszubilden.

Lessing hatte sich schon zweimal auf längere Zeit nach Berlin hinübergesiedelt, bevor er im Verein mit Nicolai und Mendelssohn, die er daselbst kennen lernte, den ersten großen und erfolgreichen Angriff gegen das zeitherige Litteraturtreiben in Deutschland unternahm. Darauf vorbereitet hatte er jedoch bereits während seines ersten und zweiten Aufenthalts in Berlin, zunächst durch seine Kritiken in der vossischen

Zeitung und in den ersten Theilen seiner Schriften, sodann durch die mit Mendelssohn gemeinschaftlich abgefaßte kleine Schrift „Pope ein Metaphysiker" und durch sein bürgerliches Trauerspiel „Miß Sara Sampson". In jenen Kritiken hatte er sich schon über die Theorie und die Bestrebungen der damaligen beiden Hauptparteien in der deutschen Litteratur, der Leipziger und der Züricher, auf einen höhern und freiern Standpunkt erhoben, zu dem unmittelbar darauf auch Nicolai gelangte, wie die von ihm vor seiner persönlichen Bekanntschaft mit Lessing abgefaßten Briefe „über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland" beweisen. In der Schrift, „Pope ein Metaphysiker", sprach Lessing zuerst den absichtlich lehrhaften Zwecken der Poesie, die sie so lange bei uns immer mehr oder minder auf Abwege geführt, sowie der ganzen eigentlichen Lehrdichtung, das Urtheil; mit der Einführung des bürgerlichen Trauerspiels durchbrach er kühn die Schranken, die Gottsched um unsere tragische Bühne gezogen hatte.

Während Lessing wieder für einige Jahre Leipzig zu seinem Aufenthalt gewählt hatte, gründete Nicolai im Verein mit Mendelssohn die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste", eine Zeitschrift, die in der deutschen Litteratur Epoche machte, da sie durch ihren innern Gehalt sowohl, wie durch den Umfang der in ihr zur Sprache kommenden Gegenstände, alle ihre Vorgängerinnen weit überflügelte.

Der siebenjährige Krieg war in vollem Gange, als Lessing, der sich an jener Bibliothek nur wenig betheiligt hatte, zum drittenmal nach Berlin kam, um nun auch seinerseits Anstalten zu einem großen Feldzuge zu treffen, in welchem die einer freiern und lebensvollern Entwickelung unserer Litteratur feindseligen Mächte eine Niederlage nach der andern erleiden sollten. Wir erhielten mit dem Beginn des Jahres 1759, in welchem auch die für die Theorie der Dichtkunst so wichtigen „Abhandlungen über die Fabel" von Lessing herausgegeben wurden, die „Litteraturbriefe". Er hatte sich in ihre Abfassung mit Mendelssohn und Nicolai, der sie zugleich verlegte, getheilt: er war aber die Seele

des ganzen Unternehmens und die ersten anderthalb Jahre auch der fleißigste Mitarbeiter. Gleich die ersten Einleitungsworte zeigen, daß die ästhetische und wissenschaftliche Kritik hier auf einen ganz andern Boden versetzt war, als worauf sie sich so lange in Deutschland bewegt hatte, und daß ihre Wirkungen auf ein anderes Publicum berechnet waren, als das bloß gelehrt-gebildete damals war. „Der Herr von N.", so lauten diese Worte, „ein verdienter Officier und zugleich ein Mann von Geschmack und Gelehrsamkeit, ward in der Schlacht bei Zorndorf verwundet. Er ward nach Fr . . gebracht, und seine Wundärzte empfahlen ihm nichts eifriger als Ruhe und Geduld. Langeweile und ein gewisser militairischer Ekel vor politischen Neuigkeiten trieben ihn, bei den ungern verlassenen Musen eine angenehmere Beschäftigung zu suchen. Er schrieb an einige von seinen Freunden in B . . und ersuchte sie, ihm die Lücke, welche der Krieg in seine Kenntniß der neuesten Litteratur gemacht, ausfüllen zu helfen. Da sie ihm unter keinem Vorwande diese Gefälligkeit abschlagen konnten, so trugen sie es dem Herrn Fll. (womit Lessing gemeint ist) auf, sich der Ausführung (durch diese Briefe) vornehmlich zu unterziehen." — Die Verfasser wollten unbekannt bleiben, und es dauerte auch ziemlich lange, bis man über sie zu voller Gewißheit gelangte.

Das Aufsehen, das die Litteraturbriefe gleich von Anfang an machten, war groß, ihre Wirkung eine ganz außerordentliche. Der kritische Kunstverstand war mit einemmale mündig geworden; das Licht, das er über die neueste deutsche Litteratur ausgoß, brachte den Zeitgenossen freilich die beschämende Erkenntniß, daß diese neueste Litteratur, auf die man so stolz gewesen, noch unendlich weit von dem Ziele entfernt war, dem man schon so nahe zu sein, das man wohl gar erreicht zu haben meinte; allein es leuchtete auch genug, um die rechten, zeither verkannten Wege aufzuhellen, die allein zu dem erwünschten Ziele führen konnten.

Es lag nicht in Lessings Natur, jemals stille zu stehn. Er hatte die Litteraturbriefe in Gang gebracht; als er damit erreicht, was er auf

diesem Wege für den Augenblick erreichbar hielt, überließ er ihr Schicksal seinen bisherigen Mitarbeitern. Ihn lockte es aus Berlin in ein noch bewegteres Leben hinaus, aus der Gesellschaft seiner gelehrten Freunde in die Gesellschaft jener tapfern Männer, die ihrem Könige den preußischen Namen so groß machen halfen. Er gab plötzlich alle seine Verbindungen auf und gieng nach Breslau in die Dienste des Generals von Tauenzien. So lernte er, wenn auch nicht als Soldat, doch in einem Verhältniß, das ihm Gelegenheit genug dazu bot, das Krieger- und das Kriegsleben kennen, und wenn er sich den Einflüssen des eigenthümlich preußischen Geistes bis dahin auch hätte verschließen können, hier mußte die Wirkung davon ihn in ihrer ganzen Stärke treffen. Mit einer Fülle neu gewonnener Anschauungen und Eindrücke, mit einem zu neuen Kämpfen gestählten Geiste kehrte er nicht lange nach dem Hubertsburger Frieden zur Dichtkunst, zur Wissenschaft und zur Kritik zurück. Aber auch bis dahin hatte er hierin nicht gefeiert: noch in Breslau entstand sein „Laokoon" und der Hauptsache nach auch sein herrliches Lustspiel „Minna von Barnhelm", „die wahrste Ausgeburt des siebenjährigen Krieges, von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt, die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction, die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der litterarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete"[3]). In Berlin vollendete er beide Werke und übergab sie dem Drucke. Unmittelbar darauf begann er in Hamburg seine „Dramaturgie". In ihr und in dem Laokoon erreichte die lessing'sche Kunstkritik ihren Höhepunkt, und wenn das Ausland uns um irgend welche Geisteswerke der Neuzeit zu beneiden hat, so stehen diese beiden unvergleichlichen Schriften sicherlich in der ersten Reihe. Durch den Laokoon wurden nun auf einmal die Grenzen zwischen den Zwecken, Mitteln und Verfahrungsarten der bildenden Künste und denen der Poesie festgestellt, Grenzen, deren Verkennung zeither zu unendlich vielen Irrthümern und Verkehrtheiten in der deutschen Dichtung

3) Goethe's Werke 25, S. 106.

verführt hatte. In der Dramaturgie riß Lessing den ganzen künstlichen Unterbau ein, auf den die Franzosen ihr ernsthaftes Drama stützten, und befreite damit nicht bloß unser Schauspiel von dem Regelzwang, dem es Gottsched unterworfen hatte, sondern die deutsche Litteratur überhaupt von der französischen Oberrichterlichkeit.

Lessing hatte den deutschen Dichtern fortan das Auge für naturwahre Kunstformen geöffnet; das Ohr für die Stimme der Natur in der Stimme des Volkes sollte ihnen der Preuße Herder öffnen. Er führt uns wieder nach Königsberg.

Als der junge Herder nach Königsberg kam und dort Theologie studierte, lebten daselbst zwei Männer, die, der eine unmittelbar, der andere mehr nur mittelbar, einen ganz außerordentlichen Einfluß auf die Gestaltung des deutschen Geisteslebens nach dem siebenjährigen Kriege ausgeübt haben. Der eine, der das philosophische Denken in ganz neue Bahnen einwies und eine der merkwürdigsten und folgenreichsten Umwälzungen auf dem gesammten wissenschaftlichen Gebiete hervorbrachte, war Kant; der andere, der zunächst mehr noch durch persönlichen Umgang und durch Briefe als durch Druckschriften jüngere, für unsere Litteratur bedeutend gewordene Köpfe anregte, Hamann. Zu jenem trat Herder in das Verhältniß des Schülers zum Lehrer, mit diesem verband ihn bald eine innige Freundschaft. Kant lehrte ihn denken, Hamann führte ihn in den erstaunenswerthen Bereich seines litterarischen Wissens ein und ließ ihn in die Tiefen eines reichbegabten, zartfühlenden Gemüths blicken, das nach einer Vermittelung und Ausgleichung rang zwischen Glauben und Wissen, Ahnung und Anschauung, Natur und Kunst.

Hamann hatte in Herder eine ihm verwandte Natur gefunden; aber was jenem fast ganz abgieng, die Gabe klarer, anschaulicher und eindringlicher Darstellung, das besaß dieser in hohem Grade, wenngleich auch in seinen Schriften der wissenschaftliche Forscher eben so wenig den dichtenden Seher, wie der begeisterte Dichter den reflectierenden Denker jemals zu verläugnen vermocht hat. Dies zeigte sich gleich in der ersten

Arbeit, mit welcher Herder an die Oeffentlichkeit trat, in den 1767 gedruckten „Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur". Sie waren durch die Berliner Litteraturbriefe angeregt worden und sollten als eine theilweise Ergänzung derselben angesehen werden. Das konnten sie auch: denn sie beleuchteten in der geistvollsten Weise unser damaliges Litteraturwesen wiederum von andern Standpunkten aus und von ganz neuen Seiten; sie forderten dabei zuerst in entschiedener Sprache eine mehr deutsche und also volksthümliche Grundlage für unsere Dichtung statt der zeither so sehr bevorzugten lateinischen. Ihnen folgten auf dem Fuße Herders kritische Wälder: auch sie führten die große Arbeit fort, die Lessing begonnen hatte.

Herder hatte Preußen verlassen, um ein Amt in Riga zu übernehmen: hier ließ er die Fragmente und die kritischen Wälder drucken. Das Studium Homers, Ossians, Shakspeare's, die Bekanntschaft mit Percy's Sammlung altenglischer und altschottischer Balladen und Lieder, verbunden mit seiner anhaltenden Beschäftigung mit den poetischen Theilen der Bibel, hatte ihn immer widerwilliger gegen jede Art erkünstelter, von der Natur abgekehrter Poesie gemacht und in ihm den Sinn für Dichtungen geweckt und ausgebildet, die der Ausdruck rein menschlicher und wahrhaft volksmäßiger Natur waren. Hamann hatte ihm gesagt, die Poesie sei die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; mit Hamann erkannte und verkündete er zuerst den hohen Werth der Volkspoesie; in Hamanns Geist begriff und sprach er es wiederholt und mit den eindringlichsten Worten aus, worüber schon Lessing in den Litteraturbriefen Winke ertheilt hatte[4]), daß das eigentliche Dichten nicht ein Vorrecht der Gelehrt-Gebildeten, das wahre Gedicht nicht bloß ein Erzeugniß eines verfeinerten Lebens, noch weniger ein Werk sei, das nach gewissen Lehrsätzen und durch Nachahmung fremder Muster zu Stande gebracht werden könne; daß jenes vielmehr, wie das geheimnißvolle Walten der Naturkräfte, überall, wo nur Leben

4) Lessings sämmtl. Schriften 6, S. 75.

und Bewegung im Einzelngemüthe oder in einem ganzen Volke sich vorfinden, hervorbreche und sich schaffend erweise, dieses ein geistiges Bedürfniß zu befriedigen bestimmt sei, das unter allen Himmelsstrichen, bei allen Völkern, in allen, selbst von einer verfeinerten Gesittung noch fern abstehenden Lebensverhältnissen sich fühlbar mache.

Herders Gesichtskreis, seine Weltkenntniß erweiterten Reisen, die ihn auch nach Straßburg führten. Hier traf er 1770 mit dem Jüngling zusammen, der dazu ausersehen war, der erste und größte unter unsern neuern Dichtern zu werden. Wie einzig und unberechenbar groß das Verdienst war, das sich Herder um Goethe erwarb, als dieser noch nicht wußte, wie und worin er die in ihm arbeitende Dichternatur zu Licht und Luft bringen könnte, das hat uns Goethe selbst in Dichtung und Wahrheit mit dankbarster Anerkennung erzählt[5]).

Ich bin in den Andeutungen über die geschichtliche Fortbildung unseres Litteraturlebens, insofern der Antheil Preußens daran besonders in Betracht kommt, zu dem Punkte gelangt, wo die ästhetische Kritik, nachdem sie das Ihrige redlich gethan, die deutsche Poesie von ihren alten und neuen Irrwegen ab- und in die einzig zum Ziele führende Bahn einzulenken, auf eine Zeit lang vor der schaffenden Kunst des Dichtens zurücktritt, die nun, sich selbst überlassen, auch gleich einen Anlauf nimmt, der für ihre volle Mündigkeit Zeugniß abzulegen, sie vor allem bedenklichen Straucheln und gefährlichen Fehlgehen auf dem gefundenen Wege sicher zu stellen scheint. Gleichwohl würde sich dieser Schein bald als Täuschung erweisen, wenn wir dem Bildungsgang der schönen Litteratur über die Jahre 1773 und 74 hinaus, in welchen der „Götz von Berlichingen", die „Lenore" und der „Werther" erschienen, verfolgen wollten. —

Doch ich muß befürchten, das Zeitmaaß, über welches ich heute zu

5) Sehr wichtige Vervollständigungen dessen, was Goethe über sein Verhältniß zu Herder während der ersten Jahre ihrer Bekanntschaft berichtet, haben vor Kurzem Goethe's Briefe in der Sammlung „Aus Herders Nachlaß ꝛc." gebracht.

verfügen habe, ungebührlich zu überschreiten und die Geduld meiner Zuhörer zu sehr zu ermüden, wenn ich meinem Vortrage nicht bald ein Ende mache. Und gleichwohl liegt noch ein langer, in der Geschichte unserer Litteratur überaus wichtiger und bedeutungsvoller Zeitraum vor uns, in welchem Preußen an der Gestaltung des deutschen Geistes- und Litteraturlebens einen gewiß nicht minder einflußreichen Antheil gehabt hat, als in den ihm vorausgegangenen achtzig bis neunzig Jahren. Soll er also hier nicht ganz unberücksichtigt gelassen werden, so bleibt mir nichts anders übrig, als wenigstens im Fluge das Hauptsächlichste zu berühren, wobei eine Betrachtung in der bisher beobachteten Art länger oder kürzer hätte verweilen müssen.

Ich hätte zunächst wieder Kants in Königsberg zu gedenken, dessen erst 1790 herausgegebene Kritik der Urtheilskraft eine neue Philosophie der Kunst begründete, in die sich Schiller tief hineinlebte, bei deren weiterm Ausbau er sich lebhaft und höchst erfolgreich betheiligte, bevor die letzte und glänzendste Periode seiner dichterischen Thätigkeit anhob, und durch welche die seit einigen Jahrzehnten erschlaffte ästhetische Kritik wieder neu belebt und gekräftigt wurde. Ich würde dann auf die Männer gekommen sein, welche die Schule der sogenannten Romantiker gründeten, die ihren vornehmsten Mittel- und Stützpunkt in Berlin hatte, deren Häupter, die Gebrüder Schlegel und Tieck, diese Kritik zugleich mit den Pfeilen der poetischen und prosaischen Satire gegen die Helden der Tageslitteratur wandten, gegen den Ungeschmack, das Vorurtheil, die Verflachung, die anmaßungsvolle Beschränktheit und einen unsittlichen Tugendprunk, die in den Achtzigern und Neunzigern weiten Spielraum in unserer schönen Litteratur erlangt hatten; auf dieselben jungen Männer, die den Deutschen zuerst recht begreiflich zu machen suchten, wie wenig sie zeither Goethe verstanden hätten, und was sie eigentlich an ihm besäßen. Sodann hätte ich, zurücklenkend zu den Talenten, die unsere neuere Poesie mit einem höhern volksthümlichen Gehalt zu erfüllen den Anfang machten, wie Gleim, Ramler und Lessing es gethan hatten, unter den jüngern, die Preußen ganz angehörten,

besonders Heinrich von Kleist und Karl Immermann hervorgehoben, von denen der eine uns in seinem „Prinzen von Homburg", der andere in seinem „Münchhausen" echte und großartige Dichtungen hinterlassen haben, die so durch und durch vaterländischen Geist und edles Nationalgefühl athmen, wie kaum ein anderes poetisches Werk von gleichem Range aus dem nicht preußischen Deutschland. Endlich, das Gebiet der reinen Wissenschaft betretend, was hätte ich da nicht noch alles aus der Zeit vor und nach dem Jahr 1770 zu bemerken gefunden! Was über Männer wie den Altmärker Winckelmann, der uns das classische Alterthum von seiner schönsten und reizendsten Seite erschloß! Was über den Theologen Semler und den Philologen Fr. Aug. Wolf, die von Halle aus einen reformatorischen Einfluß ausübten; was über die Männer, die gleich anfänglich oder späterhin an der unter den furchtbarsten Drangsalen des preußischen Staats neu errichteten Universität oder anderweitig in Berlin wirkten, wie Schleiermacher, Niebuhr, von Savigny, Fichte, Böckh, Solger, Hegel, Jac. u. Wilh. Grimm u. A., von denen die beiden zuletzt Genannten, wie früherhin Fichte, in andern deutschen Ländern ihrer Aemter entsetzt, gastliche Aufnahme und das freieste Feld für ihre wissenschaftliche Thätigkeit in Preußen fanden; was, um zwei der allergrößten Zierden deutscher Wissenschaft zuletzt zu nennen, von dem edlen Brüderpaar, Wilh. und Alex. von Humboldt, von denen der eine einzig groß als Sprachforscher, der andere eben so einzig groß als Naturkundiger in der ganzen gelehrten Welt dasteht! —

Wenn demnach so Vieles und so Großes in Preußen für die Hebung, Erstarkung und allseitige Entwickelung des deutschen Geisteslebens in den letzten anderthalb Jahrhunderten geschehen ist, wird man es da wohl unsern frühern Königen, wird man es besonders Friedrich dem Großen noch zum Vorwurf machen können, daß sie für unsere großen Dichter nicht das gethan haben, was denselben von andern, bei weitem weniger mächtigen Fürsten in Deutschland, was ihnen ganz besonders von der Herzogin Amalie von Weimar und ihrem großherzigen Sohne

zu Theil geworden ist? Preußens Könige hatten von dem großen Kurfürsten als nächste und dringendste Aufgabe ihres hohen Berufs in Deutschland die überkommen, nach dem dreißigjährigen Kriege erst wieder gesunde und kräftige Staats- und Volkszustände zu gründen und zu befestigen.* Dies haben sie, so viel wie es ihnen möglich war, gethan und dadurch zu der Blüthe unserer schönen Litteratur mittelbar vielleicht mehr beigetragen, als wenn sie, wie Augustus und Ludwig XIV., die großen Dichter ihrer Zeit an ihren Hof gezogen und mit Jahrgeldern begnadigt hätten.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.